جامعة حلب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

الرؤيا الجمالية في فكر العقاد

أطروحة قُدمت لنيل الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالب
ياسر عبد الرحيم

١٤٣١هـ
٢٠١٠ م

جامعة حلب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

الرؤيا الجمالية في فكر العقاد

أطروحة قُدمت لنيل الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالب
ياسر عبد الرحيم

بإشراف
الدكتور حسين الصدّيق
أستاذ نظرية الأدب في قسم اللغة العربية
من كلية الآداب والعلوم الإنسانية
بجامعة حلب

١٤٣١هـ
٢٠١٠ م

تصريح:

أصرح بأنَّ هذا البحث ـ الرؤيا الجماليـــة في فكر العقاد ـ لـم يسبـق أن قُبل لأي شهادة، ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

المرشّح

ياسر عبد الرحيم

DECLARATION

It is hereby declared that this work has not already been accepted for any degree, nor is being submitted concurrently for other degree.

Candidate

Yaser M.Abd Al raheem

شهادة

نشهد بأنّ العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجـــة بحث قام به طالـــب الدكتوراه ياسر عبد الرحيم، تحـــت إشراف الدكتور حسين الصدّيق، أستاذ نظرية الأدب في قسم اللغة العربية فـــي كلية الآداب والعلوم الإنسانية ــ جامعة حلب.

وأيّ رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثق في النص.

المرشّح

ياسر عبد الرحيم

الدكتور حسين الصديق

أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعـــــــــة حلـــــــــــب

CERTIFICATE

We hereby certify that the work described in this thesis is the result of the candidate. Own in vestigation under the supervision of Dr. HUSSEIN AL-SADDIK prof. The theory of literature in the faculty of arts and humanities, Aleppo university.

Any reference to other researches on this subject has been duly acknowle dged in the text.

Director of the study	Candidate
Prof Dr. HUSSEIN AL-SADDIk	Yaser M . Abd- AL-Raheem

***F*aculty of arts and humanities**

Aleppo university

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الدكتوراه في اختصاص علم الجمال من كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة حلب.

Submitted in partial fulfillment of the requirement of Ph.D.degree in Aesthetic from Faculty of Arts and Humanities, University of Aleppo.

قرارمنح درجة الدكتوراه

في تمام الساعة ١١ / من يوم الخميس الواقع في ٢٠ / ٥ / ٢٠١٠ اجتمعت

لجنة الحكم المؤلفة بموجب قرار مجلس الشؤون العلمية ذي الرقم/ ١٤٦٧ / تاريخ ١٢/٤/ ٢٠١٠

والمؤلفة من السادة الدكاترة :

١- أ.د. فؤاد المرعي

٢- أ.د. أحمد زياد محبك

٣- أ.د. حسين الصديق مشرفاً

٤- أ.د. ماجدة حمود

٥- أ.د. مصلح النجار

لمناقشة أطروحة الدكتوراه التي تقدم بها الطالب: ياسر عبد الرحيم

والتي عنوانها : الرؤيا الجمالية في فكر العقاد

وبعد الاستماع إلى دفاع الطالب ومناقشته أوصت اللجنة بما يلي :

١- منح الطالب ياسر عبد الرحيم درجة الدكتوراه في علم الجمال

بتقدير: ممتاز وبعلامة قدرها /٨٧/ سبع وثمانون درجة

٢- رفع هذه التوصية إلى المجالس المختصة لمنحه الشهادة المذكورة واستصدار القرارات اللازمة لتمتعه بحقوق هذه الدرجة وفق الأصول النافذة .

حلب في ٢٠ / ٥ / ٢٠١٠ م الموافق في / / ١٤ هـ

أ. الدكتور فؤاد المرعي

أ. الدكتور أحمد زياد محبك

أ. الدكتور حسين الصديق

أ. الدكتور ماجدة حمود

أ. الدكتور مصلح النجار

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

مما لا شك فيه أنَّ في ثقافتنا العربية مقومات كثيرة تشكل تياراً كبيراً يرسم مفهوم الجمال لدينا، ويحكم نتاج المبدعين العرب المسلمين طوال قرون عدة. وهو تيار استوعب ما عند الثقافات الأخرى في القرون الأولى، كالثقافة الهندية، والفارسية، واليونانية، بالإضافة إلى ثقافات الشعوب المفتوحة في شمالي إفريقيا والأندلس، وخضع لمنظومة المفهومات الثلاثة: الله، والإنسان، والكون، وقدَّم مفهوم الله على مفهومي الإنسان والكون.

وإنَّ للعرب، مثلهم مثل الشعوب الأخرى، فهماً خاصاً للجمال هو نتيجة الفكر الذي ينظم علاقاتهم المختلفة مع الواقع وظواهره المتعددة، ولكن حين نبحث عن مفهوم للجمال يستند إلى تنظيم فلسفي واعٍ عند العرب يوضح مدى مساهمتهم في علم الجمال العام، فإنَّه من الصعب العثور على مثل هذا المفهوم في العصر الحديث.

ويشكل الفكر الجمالي العربي تراثاً زاخراً لا يمكن إغفاله، بل الواجب دراسته والوقوف على مضامينه، وهو ركيزة ننطلق منها، فلا نبدأ من جديد، ذلك أنَّ المعرفة تراكمية، والثقافة والفكر تفاعل بين القديم والجديد معاً.

ولن يكون في أفق هذه الأطروحة دراسة علم الجمال العربي المعاصر عامة، وهو ما جعلها تختار الرؤيا الجمالية في فكر عباس محمود العقاد (١٨٨٩- ١٩٦٤م) أنموذجاً من نماذج الفكر الجمالي العربي المعاصر، ذلك أنَّ العقاد عاش في زمن ممتد يعدّ الذروة

التي بلغتها النهضة العربية المعاصرة نتيجة اشتداد حدة التأثير الأجنبي وتبني أغلب المثقفين العرب باسم التجديد عناصر من الثقافة الغربية بدلاً من الثقافة العربية.

وقد تعددت التيارات في تلك الحقبة وتضاربت، وتعرضت أسس الثقافة الاجتماعية العربية لهجمات فكرية حاولت تشكيك أصحابها في صلاحيتها للعصر، وطرحت بديلاً يقوم على تقليد أوربا، وتبني ثقافتها البعيدة عن تراث الحضارة العربية الإسلامية.

وعباس محمود العقاد ذو ثقافة موسوعية، وتمثل مؤلفاته ثقافة عصره، ويمكن عدّها وثيقة تحتوي على صورة عريضة للحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية التي شهدها عصره، فقد اشتغل بالأدب والفلسفة والاجتماع والنقد والتاريخ والسياسة والتراجم، وامتازت كتاباته بالبحث والتحليل والدقة، وهو متنوع الثقافة بين الأصالة والتجديد، فقامت مؤلفاته على استيعاب الثقافة العربية والغربية معاً. ومن هنا فإنّ دراسة الرؤيا الجمالية لديه يمكن عدّها صورة عن هذا الفكر الجمالي العربي، فأفكاره الجمالية لا تمثل رؤيته الفردية فقط، وإنّما تمثل أبرز المفاهيم الجمالية التي يمكن رصدها في ذلك العصر، إذ إنّ الفكر الجمالي عند الفرد جزءٌ من الفكر الجمالي السائد في المجتمع، والعلاقة بينهما جدلية قائمة على التأثر والتأثير، ومهمة علم الجمال دراسة انعكاسات الواقع الاجتماعي وتطوراته في الفن، ورصد الوعي الاجتماعي وأسسه الجمالية من خلال الأعمال الفنية، والعمل على تطوير ذلك الوعي وإشاعته بين أفراد المجتمع لإغناء الشخصية الإنسانية وتحسين علاقاتها بالواقع.

لقد اهتمت هذه الأطروحة بالفكر الجمالي عند العقاد، وهذا ما ميّزها من باقي الدراسات التي اهتمت بالعقاد[1]، وهي دراسات تأريخية تناولت مواقفه النقدية، والمعارك الأدبية، وجوانب من شخصيته، وترجمة حياته، ووصف مؤلفاته وتصنيفها. على حين أنّ

---

[1] – نذكر منها ما كتبه كلٌّ من: عبد الفتاح الديدي، وجيهان السادات، وزين الدين مختاري، ومحمد مندور، ونعمات أحمد فؤاد ، ولعلّ أفضل تلك الدراسات عن العقاد هي دراسة عبد الحي دياب، وهي أول رسالة دكتوراه عن العقاد، وكان عنوانها: (النقد عند العقاد)، ثم نشرت في كتاب عنوانه: (عباس العقاد ناقداً). ولم تأت هذه الدراسة إلا بعدد ضئيل من النصوص الجمالية عند العقاد، فقد استغرقت هذه النصوص عدداً من صفحات الدراسة، واكتفى المؤلف بالتعليق عليها، ولعل ما يشفع له أنّه اهتمّ أساساً بالنقد الأدبي وهو ما دلّ عليه عنوان الدراسة.

الجانب الجمالي لديه لم يُدْرَس دراسة علمية تساعد على صياغة فكره الجمالي بصورة متكاملة، والإشارة إلى بعض النصوص الجمالية لديه في تلك الدراسات لا تشكل هذه الصورة ولا تحدد موقعه في الفكر الجمالي المعاصر، وكانت أقرب إلى ميدان النقد منها إلى ميدان علم الجمال، وهذا ما حاولت هذه الدراسة تلافيه.

وقد رصدت هذه الدراسة ظاهرة من ظواهر علم الجمال، وهي الرؤيا الجمالية؛ واقتصرت على دراسة النصوص النثرية في فكر العقاد، وقامت على منهج معرفي هو المنهج الثقافي الاجتماعي الذي يدرس الظاهرة الجمالية انطلاقاً من أصولها الثقافية الاجتماعية التي أنتجتها وأثَّرت فيها، وعملت على تحقيقه من خلال منهج إجرائي يعتمد على جمع النصوص الجمالية والأفكار الفلسفية المتعلقة بها من مصادرها التي بلغ عدد صفحاتها أكثر من خمسة وعشرين ألف صفحة مما كتب العقاد، ومن ثمّ تصنيف تلك النصوص المنتقاة ودراستها دراسة تحليلية ثقافية اجتماعية في ضوء علم الجمال.

ولم تنطلق هذه الدراسة من مفهومات جمالية مستمدة من الفكر الجمالي العربي الإسلامي، أو الكتب الغربية المترجمة في موضوع علم الجمال، وإنَّما ساعدتنا هذه المصادر على امتلاك أدوات معرفية مكّنتنا من رؤية ما لدى العقاد من رؤيا جمالية خاصة به أو عامة، وقد كان العقاد هو المقياس، فالمرجع الأول والأخير بالنسبة إلى هذه الدراسة هو أفكاره الجمالية، وما وجدناه عنده كان موضوع بحثنا ودرسنا وتنظيرنا، وما لم نجده ــ مما وجد عند الغربيين ــ لا يعدّ نقصاً في رؤيته الجمالية ولا يسيء إليه البتة.

وقد كان من أهم المشاكل التي اعترضت هذه الدراسة عدم وجود نموذج يحتذى في مثل هذه الدراسات الجمالية العربية المعاصرة التي تنطلق من البنى الثقافية الاجتماعية ضمن الواقع الاجتماعي، وكثرة مؤلفات العقاد التي تجاوزت مئة كتاب في مواضيع عدة.

وقد قسمت الدراسة على أربعة فصول سبقها مدخل وتلتها خاتمة.

عرض المدخل تحديد مصطلح الرؤيا الجمالية، فبدأ بتحديد الفرق بين الرؤية والرؤيا، ثمَّ مصطلح الجمالية، وبعد ذلك تكلم على الرؤيا الجمالية التي هي نتاج علاقة الإنسان الاجتماعي الثقافي بالواقع، وموقفه من الله والإنسان والكون.

وتحدث الفصل الأول عن التيارات الاجتماعية الثقافية، والتاريخية السياسية وأثرها في صياغة الرؤيا الجمالية في فكر العقاد، وبيَّن أنَّ الفترة التي عاشها العقاد لم تكن وليدة زمانها، فهي امتداد طبيعي وتطور تاريخي للفترات الزمانية التي سبقته، فمعرفة التراث الحضاري وفهمه بعيداً عن التأثيرات والثقافات الأخرى المعاصرة هي أهم الأدوات المعرفية التي يحتاجها الباحث في علم الجمال.

ودرس الفصل الثاني نظرية المعرفة، من خلال تحديد مفهوم الإنسان والمعرفة في فكر العقاد، وهي دراسة ضرورية لتوضيح الأسس الثقافية التي يقوم عليها مفهوم الجمال، فبدأ بتعريف المعرفة وبيَّن أنَّها وقفٌ على الإنسان، ثم تحدث عن معرفة النفس وعلاقتها بالعقل العارف الذي يعده العقاد نواة المعرفة في الإنسان، وهو مصدر أساسي من مصادر المعرفة، ثم بيَّن الفرق بين المعرفة المقيدة والمطلقة، وتحدث عن طبيعة العلاقة بين موضوع المعرفة والذات العارفة، ثمَّ عرض نسبية المعرفة، وقضية وجود الله للخوض في معرفته، هذه المعرفة التي تبدأ بمعرفة الإنسان نفسه ومن ثمَّ معرفة الكون، وتقوده إلى معرفة الذات الإلهية.

ثمَّ درس العلاقة الجدلية بين مفهومي الإنسان والمعرفة، وبيَّن أنَّ هذين المفهومين يشكلان عند العقاد قاعدة فكرية لا تخرج بمفهومها عن مفهوم الإنسان والمعرفة في الحضارة العربية الإسلامية من حيث طبيعة المعرفة ومصادرها، وطرق اكتسابها وغايتها وعلاقتها بالإنسان.

ودرس الفصل الثالث مفهوم الجمال، فقدّم مدخلاً عن الفكر الجمالي، ومن ثمَّ درس المقولات الجمالية كما ظهرت في فكر العقاد، وتمثلت بدراسة الجمال والجلال والقبح، وبيَّن أنَّ قيم الحق والخير والجمال مرتبطة عنده بفكرة الحرية، وأنَّ العلاقة بين مفهومي الجمال والحرية عنده جدلية حتى ليظن القارئ أنَّهما مترابطان ترابطاً عضوياً، بحيث يصعب التفريق بينهما، فلا جمال من غير حرية ولا حرية من غير جمال.

ثمَّ ناقش الموضوع الجمالي وطبيعته، من خلال دراسة الجمال الطبيعي والجمال الإنساني والجمال الفني، وبدا في هذا الفصل أنَّ العقاد في مفهومه للجمال كان من دعاة

النزعة الروحية، ولما كانت الروح عنده هي حقيقة الوجود، فإنَّ الذات لها الأولية والأسبقية على عالم الموضوع لديه، والحقيقة عنده ليست موضوعية بقدر ما هي ذاتية.

واهتمَّ الفصل الرابع بالأدب وقضاياه الجمالية، فدرس أداة الأدب اللغة، والشكل والمضمون والإبداع الفني، وتناول مفهوم الشعر ووظيفة الأدب والوحدة الفنية في القصيدة، كما درس عناصر الشعر المتمثلة في العاطفة والخيال والموسيقا.

وتضمنت الخاتمة على نتيجة عامة تجسد الرؤيا الجمالية في فكر العقاد، وتربط هذه النتيجة بالمقدمات الإشكالية التي طرحت في مدخل الدراسة.

ومهما يكن، فلا بد من الاعتراف بالتقصير، وآمل أن أكون في هذه الدراسة قد وفقت في إلقاء الضوء على فكر العقاد الجمالي، راجياً أن يكون عملي هذا مشاركة في صياغة نظرية جمال عربية معاصرة لإغناء المكتبة العربية في ميدان علم الجمال، فإن وفقت فذلك فضل الله.

والله ولي التوفيق، وهو القصد من قبل ومن بعد.

ياســـر عبـــد الرحيـــم

مدخل

إلى مصطلح الرؤيا الجمالية

أولاً- الرؤيا والرؤية

ثانياً - الجمالية

ثالثاً - الرؤيا الجمالية

ـمصطلح الرؤيا الجمالية :

لكلِّ مصطلح نقديّ دلالات ومعانٍ تعكسها ماهيّته وخصوصيّته النقديّة، فانتقال اللفظة من معناها العام إلى معناها الخاص في السياق المعرفيّ الذي تستعمل فيه يجعل منها لفظاً موضوعيّاً يؤدّي معنًى معيّناً، ومن هنا فإنَّ أول عمل يجب على الدارس القيام به هو تحديد المصطلحات التي يبني عليها عمله، لإعطاء المتلقي تصوراً عاماً يساعده في فهم الدراسة بشكل موضوعي، فعدم تحديدها يؤدي إلى اللبس، وهو الذي يؤدي بالضرورة إلى الفهم الخاطئ.

وسنتكلم في هذه الفقرة على مصطلحي الرؤية والرؤيا، ثمَّ على مصطلح الجمالية، وبعد ذلك نتكلم على مصطلح الرؤيا الجمالية وهو مركب لأنَّ هذه المصطلحات تشكل عنوان الأطروحة.

أولاً ـ الرؤيا والرؤية:

هناك تداخل بين كلمتي الرؤية والرؤيا، فالرؤيا تحتوي الرؤية التي تعدّ أساس الرؤيا، والرؤية في اللغة تعني النظر بحاسة البصر، في حين أنَّ الرؤيا تعني الحُلُم، فالفرق بين الرؤية والرؤيا واضح في المعاجم اللغوية، فمصطلح الرؤيا في الاستخدام اللغوي يشير إلى ما يُرى في المنام، وجمع الرؤيا رؤى[1]، وقد وردت كلمة الرؤيا في القرآن الكريم بمعنى الحلم، قال تعالى: ﴿قد صَدَّقْتَ الرؤيا إنّا كذلك نجزي المحسنين﴾[2]، وهناك الرؤيا الصالحة، والرؤيا السوء، قال رسول الله ﷺ: (الرؤيا الصالحة من الله، والرؤيا السوء من

---

[1] – ينظر: ابن منظور. جمال الدين: (**لسان العرب**)، دار صادر، بيروت، دون تاريخ. مادة (رَأَيَ).

[2] – سورة الصافات، الآية/١٠٥. وقد ورد ذكر الرؤيا في القرآن الكريم في أربع سور هي: سورة يوسف، الآية/٥، والآية/٤، والآية/١٠٠، وسورة الإسراء، الآية/٦٠، وسورة الصافات، الآية/١٠٥، وسورة الفتح، الآية/٢٧.

الشيطان)[1]، و(رؤيا المؤمن جزءٌ من ستةٍ وأربعين جزءاً من النبوة)[2]. أمَّا الرؤية فتكون بالعين المجردة، والرَّءّاء تعني كثير الرؤية[3].

تعدُّ الرؤية البعد الحسي (الموضوع) للعمل الفني، وتعدُّ الرؤيا البعد النفسي (الذات) الذي يسعى العمل الفني إلى تجسيده، فهنالك تلازم وتفاعل بين البعدين من ناحية التجلِّي في العمل الفني الجمالي، فالرؤية أساس الرؤيا، ولا تمازج بَيْنَ الموضوع الخارجي والذات لا بالرؤية ولا بغيرها، الرؤية تلقٍ، انفعال أو فعل أو كلاهما، والموضوع وجود خارجي مستقل لا ينفعل ولا يتأثر بالذات إلا إذا كان الموضوع ذاتاً أخرى تكون ذاتاً في تفاعلها لا موضوعاً، في حين تتحول الذات الأولى إلى موضوع للذات الأخرى، والموضوع الخارجي لا يعتمد على الحواس فقط لأنَّه موجود وجوداً مستقلاً عنها، وخصوصاً السمع والبصر.

والرؤية مرحلة من المراحل التي تمكِّن المبدع من بناء رؤيا تعكس الواقع الاجتماعي الثقافي، ليتخذ المبدع من ذلك الواقع موقفاً جمالياً يرتبط بالمعرفة.

فالواقع من أهم مقومات الرؤيا، منه تنطلق؛ لتتقدم وراء هذا الواقع، فتصبح وسيلة للتعبير الفني الجمالي، إذ ينكشف الجوهر للرائي فيتلقّى المعرفة كأنّما يتجسّد له الجوهر في شخص ينقل إليه المعرفة، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن المحسوسات[4]، ولا تبقى الرؤيا بعيدة عن الواقع، فعملية الانفصال عن الواقع هذه تعني العودة إلى الواقع برؤيا جديدة.

---

[1] – ابن الحجاج. الإمام مسلم: (**صحيح مسلم**)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، عام ١٣٧٤هـ. رقم (٢٢٦١).

[2] – المرجع نفسه، رقم الحديث (٢٢٦٣).

[3] – ينظر: الفيروزآبادي. محمد بن يعقوب: (**القاموس المحيط**)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٢م. مادة (رَأَيَ).

[4] – ينظر: أدونيس. علي أحمد سعيد: (**الثابت والمتحول: صدمة الحداثة**)، دارالعودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣م. (١٦٦/٣).

والرؤيا[1] هي "التي تتقدم وراء الواقع إلى أمد بعيد، ولابدَّ من التقدم وراء الواقع في كل حال لتحقيق الغاية من الواقع إلى أقصى حدودها، فضلاً عن الخوض في مجاهل الفرض والخيال"[2].

والرؤيا تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة، فهي تجربة لأنَّها لايمكن أن تُبنى في فراغ. ومن علامات دلائل هذه التجربة الوعي، وكذلك النضج الذي يحدده طول تجربة المبدع وقدرته على التعامل مع مادته تعاملاً متجدداً ومتطوراً ومن ثمَّ مبدعاً، والرؤيا تتجه إلى المستقبل من خلال الواقع، وكل رؤيا "لا تتجاوز الواقع تظل رؤية محكومة بسيطرة الحواس الخمس، وتفقد دورها الأساسي في الاستشراف والخلق"[3].

من هنا، ينفذ المبدع برؤياه إلى أعماق العالم سائراً في اتجاه المستقبل باحثاً عن الممكن اللانهائيّ، وهو يستعين بالخيال، والحلم، والرؤيا كي يعانق واقعه الآخر بهاجس تغيير الواقع، وتغيير الحياة، فالواقع الذي يتطلع إليه هو الممكن الذي يختزن لا نهائية الواقع[4]، "فكل واقع نتجاوزه يوصلنا إلى واقع آخر أغنى وأسمى، هذا البحث عن الواقع

---

[1] – مفهوم الرؤيا من المفاهيم الجديدة التي دخلت أدبنا العربي، بعد الحرب العالمية الثانية، وشاع استعماله مع انتشار الشّعر العربيّ الحديث، لكن ظلّ الغموض يشوبه، واختلف النقاد في تحديده، ومنهم من ربطه بالحداثة، ذلك أنَّها في صميم جوهرها هي رؤيا تساؤل، وتحوّل، وانبعاث فقد بدت تجلياتها واضحة في الانتقال من نمط الكلام إلى إيحاء الكلمات، وذلك عبر تحوّلات اللغة ومتغيّراتها، بوصفها مجالاً خصباً لإمداد الخطاب الشعريّ بالزخم الجماليّ والرؤيويّ، وبوصف الرؤيا حلماً، والحلم عالم تخييلي.

لمزيد من التوسع ينظر:

– دندي. محمد إسماعيل: **(حداثتنا الشعرية: مفهومها وإشكالاتها)**، دار معد، دمشق، ط١، ١٩٩٦م. ص/٣٥ وما بعد.

– حمر العين. خيرة: **(جدل الحداثة في نقد الشعر العربي)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م. ص/٥١.

– باروت. محمد جمال: **(الشعر يكتب اسمه)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٨١م. ص/٦٢.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(الإسلام دعوة عالمية)**، دار الهلال، عدد ٢٣٧، ١٩٧٠م. ص/١٠٨.

[3] – ينظر: عساف. عبد الله: **(الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية)**، دار دجلة، القامشلي، ١٩٩٦م. ص/١٦٦.

[4] – ينظر: أدونيس. علي أحمد سعيد: **(مقدمة للشعر العربي)**، دار العودة، بيروت، ط٤،١٩٧١م. ص/١٢٠.

الآخر، عن الممكنات، هو ما يعطي الكشوف الشعرية فرادتها. ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم. وهكذا، تكتمل رؤيا الشاعر في جدليّة الأنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما فوق الواقع"[1].

والرؤيا هي إشراقٌ يخترق الواقع إلى ما وراءه، ولا تُدرَك الرؤيا إلا بالرؤيا، وغنى الرؤيا مرتبط بغنى صاحبها معرفياً، أي بقدرته على الابتكار، مما يعني أنَّ الرؤيا إبداع، وقد يكون الإبداع كشفاً لِمَا لَم يُعْرَف بعد. وهنا، يقدّم المبدع صورة جديدة للعالم[2]، و"الطريق التي يترسمها الإبداع، حدسيَّة، إشراقيّة، رؤيويّة"[3]، وولادة الصورة هي خلاصة تجربة الفنّان الحياتيّة، وتفكيره، وبحثه[4]. والرؤيا في بداية تجربة المبدع عفوية أو غير واضحة، ثم تنتقل فيما بعد إلى رؤيا تكاد تكون مكتملة في أعماله كلها أو بعضها.

ويرى المعجم الأدبي أنَّ الرؤيا "تمثّل ما هو غير موجود على أنَّه موجود، وذلك عن طريق الإحساس الرهيف، والخيال المبدع، وهي أيضاً شعور بأنَّ المستحيل، في رأي الآخرين، ممكن التحقيق، بحيث يبرز لصاحب الرؤيا في وضوح صاعق كأنَّه ماثلٌ أمام عينيه ... وينتج من تفرد الفنان أو الأديب بالرؤيا عن الآخرين شعور لديه بأنَّه كائنٌ متميز إحساساً وفكراً، وبأنَّه قادرٌ على اختراق تخوم تعجز عن بلوغها المخلوقات الأخرى"[5].

إنَّ الرؤيا نظرة شاملة وليست فلسفة شاملة، فربما تكون صورة، أو نظرة إلى العالم أو تبصّرًا في مصير الإنسان، أو كل ما هو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته في الحياة في قصائد، وهي تجربة جمالية تعتمد على تنامي استبصار القارئ في هذه الرؤيا بغية

---

[1] – أدونيس. علي أحمد سعيد: **(مقدمة للشعر العربي)**، ص/١٢٠-١٢١.

[2] – ينظر: أدونيس، علي أحمد سعيد: **(الثابت والمتحول: صدمة الحداثة)**، (١٦٧/٣- ١٦٨).

[3] – أدونيس. علي أحمد سعيد: **(مقدمة للشعر العربي)**، ص/١١٨.

[4] – ينظر: جماعة من الأساتذة السوفييت: **(أسس علم الجمال الماركسي اللينيني)**، ترجمة: فؤاد المرعي، تدقيق : عدنان جاموس، دار الجماهير العربية، دمشق، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م. (٢٥/٢).

[5] - عبد النور. جبّور: **(المعجم الأدبي)**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م. ص/١٣٤.

التماهي النهائي مع وعي الشاعر[1]، و"التخيّل، والكليّة، والأمثلة، والنمذجة، والتأمّل، والنظام -أي اكتشاف علّة لوجود الأشياء أو نسق تسير عليه الأمور- من خصائص الرؤيا التي ترى الأمور بعين جديدة تسعى إلى الاندهاش والتعجب تجاه الأمور المألوفة"[2].

وثمَّة عناصر عديدة تشترك في تمتين قوة الرؤيا ووضوحها إلى جانب وعي الواقع، ومن أبرز هذه العناصر: التجربة الحياتية التي تفيد الفنان في معرفة الواقع وفهمه، والتجربة الشعرية التي تمكّن الشاعر من صياغة الرؤيا جمالياً، والحدس الموضوعي والقدرة على النفاذ إلى جوهر أشياء الواقع، والموقف الفلسفي المتكامل إذ من دونه تصبح الرؤيا مضطربة[3].

مما لا شكَّ فيه أنَّ عملية تشكّل الرؤيا وظهورها معقدة جداً "فهي تتضمن الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية، فكلُّ كيان الكاتب الروحي ينهمك في عملية الخلق... ولا يؤكد الأديب الخلاق رؤيته بالفكر وحده، بل بكل حواسه، فالتأكيد الانفعالي للذات الإنسانية له دورٌ كبيرٌ في التمثل الجمالي للعالم، فلا ينفصل التفكير المبدع وفقاً لمعايير الجمال عن الإدراك الانفعالي..."[4]، والنظرات والمبادئ والمثل العلمية والفلسفية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية والجمالية والدينية هي التي تكوِّن هذه الرؤيا[5].

وهدف الرؤيا هو المستقبل من خلال الواقع، وكل رؤيا لا تتجاوز الواقع تظل رؤيا محكومة بسيطرة الحواس الخمس. والرؤية هي المرجعية الأولى التي تتشكّل منها الرؤيا، والمبدع هو المرجعية الثانية المقابلة التي تقوم على تشكيل الرؤيا وتكوينها، وبغياب هذين الطرفين لا يمكن أن تكون هناك رؤيا، فالرؤيا ليست شيئاً ذاتياً يرتبط بالمواقف الشخصية

---

[1] - ينظر: صبحي. محيي الدين: **(الرؤيا في شعر البياتي)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٦م. ص/٤٦.

[2] - صبحي. محيي الدين: **(الرؤيا في شعر البياتي)**، ص/٣٩.

[3] - ينظر: عساف. عبد الله: **(الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا)**، ص/١٦٦.

[4] - فتحي. إبراهيم: **(معجم المصطلحات الأدبية)**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦م. ص/١٨٨ ــ ١٨٩.

[5] - ينظر: **(المعجم الفلسفي المختصر)**، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦م. ص/٢٤٤.

للمبدع فقط، بل إنَّ هناك مقدمات موضوعية اجتماعية تحدد الرؤيا الجمالية للواقع الاجتماعي[١]، ونتساءل إذا كانت وظيفة الرؤيا هي تجاوز الواقع فهل هي الوحيدة؟

والمبدع "إما أن يرفض الواقع، وإما أن يقبله، وإما أن يرفض بعضه ويقبل بعضه الآخر، وهو ــ في كل الأحوال ــ يبحث عن البديل، وحين يقبل شيئاً ما في الواقع، فإنَّه يسعى إلى تكريسه وتأكيده، وهو بهذا المعنى من ضمن الرؤيا، فالبدائل مهما كانت موادها وطبيعتها لا بدَّ من أن يكون وراء وجودها مثير واقعي"[٢].

إنَّ الفنان الذي يعي وظيفته في المجتمع هو الذي يفيد ممّا قدّمته الحركة التاريخيّة النامية فيتطلع بما لديه من معارف كوّنها إلى المستقبل[٣]، وثَمَّة فرق كبير بين الرؤيا الفردية القائمة على فرد والتي تمثل أحلام فئة والرؤيا الاجتماعيّة الممثّلة لتطلّعات مرحلة وآمال مجتمع[٤]، فالرؤيا الاجتماعية تعني فيما تعنيه إدراك الماضي والتنبؤ بالمستقبل، بيد أنَّ حدودها أكثر من ذلك بكثير، فهي تعني اعتقاداً في الفهم العقلي، وجعل التاريخ عِلماً، ومن ثمَّ إمكانية استنباط تعميمات قد تبقى صحيحة لفترة مناسبة في المستقبل[٥].

لقد ساهمت الفنون عموماً و(قصيدة الرؤيا) خصوصاً في تطوير دلالة مصطلح الرؤية حتى غدا من الواجب على النقد إضافة أبعاد جديدة إلى بُعــده المركزي لتتناسب والتطورات الفنية والمعرفية والجمالية التي فرضها الشكل الجديد للشعر، والرؤية في الفن هي المادة الموضوعية التي يعكسها الفنان من الواقع، وتخص المجتمع والفرد معاً، يضاف إلى ذلك موقف المبدع وطرائق تشكيله الجمالية لتلك الرؤية[٦].

---

[١] – ينظر : فتحي. إبراهيم: (**معجم المصطلحات الأدبية**)، ص/١٩٠ . وعسّاف. عبد الله: (**الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا**)، ص/١٦٥ .

[٢] – عسّاف. عبد الله: (**الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا**)، ص/٩٣ ــ ٩٤، ٩٧ .

[٣] – ينظر: جابر. يوسف: (**قضايا الإبداع في قصيدة النثر**)، دار الحصاد، دمشق، ط١،١٩٩١م. ص/١٨٠.

[٤] – ينظر: عساف. عبدالله: (**الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا**)، ص/١٦٦.

[5] – Pollard .Sidney: **(The idea of progress),** Penguin Books,1971.p/10-11

[٦] – ينظر: عساف. عبدالله: (**الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا**)، ص/١٦٥– ١٦٦. وينظر: (**صحيفة الوطن السعودية**)، العدد١٤٠٥، الأربعاء ١٨ جمادى الآخرة ١٤٢٥هــ الموافق ٤ آب ٢٠٠٤م.

والبحث عن الرؤيا في الفن عموماً وفي الشعر خصوصاً يتم عبر ثلاثة محاور أساسية**:** يدور الأول حول القضايا الذاتية والموضوعية التي يعكسها الشاعر، وتقع ضمن إطار الحواس. والمحور الثاني يتحدث عن اكتشاف طبيعة الشكل الجمالي الذي جسّد الشاعر فيه الموضوعات التي عكسها في المحور الأول، ويتم التركيز هنا على البنية الفنية لكونها إطاراً عاماً وعلى الصورة الفنية لكونها إطاراً خاصاً، ويأتي المحور الثالث ليكمل المحورين السابقين، فيدرس موقف الشاعر مما يحيط به، ويُستنتج هذا من خلال تفاعل المحورين السابقين في الرؤيا، أي المادة وطرائق تشكيلها الجمالي .

وتتنزّل تجربة الفنان بنوع من التجلّي المفاجئ، والتجلّي هو اللحظة التي يصير فيها ما كان يتفاعل في الخفاء من عناصر التجربة بادياً للعيان في الإدراك والتعبير[١]، "إنَّه الحدس التعبيري الذي يتّخذ شكل صورة تقع بين المفهومات التي تتكوّن منها التجربة، ولهذا السبب أيضاً يحمل صورتي المفهوم والإدراك الحسيّ في وقت واحد، ومن ثمَّ فهو جوهر الرؤيا"[٢].

والشاعر حـــين يخلق صوراً فرديةً فنحن ندركها كأنَّها وقائع مشخَّصة سواء أكانت ظواهر واقعية أم كانت نتاج خياله، ونحن إذ نتعرّف إلى الشخصيّات الأدبيّة التي يبدعها الفنانون نتعرّف أيضاً إلى الصّفات الإنسانيّة الأصيلة التي تكوّنت عبر التجربة الإنسانيّة، ونتعرّف إلى المصير الذي يتعرّض له الإنسان في مختلف الأوضاع الاجتماعية[٣]. والمسائل التي تثير الشاعر مشروطة دائماً بحياة معاصريه، وهو يقدم الحقيقة الحياتيّة – بكشفه عمّا هو عام– من خلال الفرد[٤]، فالرؤيا تعني النفاذ إلى جوهر العلاقات الاجتماعية، والنفس الإنسانية، واكتشاف النواقص، إنَّها اختراق لما هو قائم واتجاه نحو المستقبل[٥].

---

[١] – ينظر: صبحي. محيي الدين: **(الرؤيا في شعر البياتي)**، ص/٤٠.

[٢] – المرجع نفسه والصفحة.

[٣] – ينظر: مرعي. فؤاد: **(مقدمة في علم الأدب)**، دار الحداثة، بيروت،١٩٨١م. ص/٣٣.

[٤] – ينظر: جماعة من الأساتذة السوفييت: **(أسس علم الجمال الماركسي اللينيني)**، (٢/١٥، ٣٣).

[٥] – ينظر: عساف. عبدالله: **(الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا)**، ص/١٦٦.

ثانياً ـ الجمالية:

ظهرت كلمة الجمالية في الغرب الأوروبي في القرن الثامن عشر، وغدت تمثّل أفكاراً جديدة عن الحياة والفن[1]، ذلك أنَّ الفكر الجمالي أو التفكير في الفن والجمال فيما قبل منتصف القرن الثامن عشر لم يكن مكرَّساً للفن الجميل، ولم يتحدث بلغته، ولم تكن مباحثه تكَوِّن نسقاً واحداً منظماً، والنقطة الحاسمة جاءت عام ١٧٥٠م على يد الألماني ألكسندر باومغارتن (١٧١٤-١٧٦٢م)، في كتابه: (تأملات في الشعر) المنشور في عام ١٧٣٥. وهو الذي أطلق مصطلح "إستطيقا"[2] Esthetic، وهي كلمة تعني دراسة الحساسية والإدراك عن طريق المشاعر، وابتداء من القرن التاسع عشر شملت اللفظة الأحكام الذوقية، ولاسيما ما يتعلق منها بالقضايا الجمالية[3].

وأصل لفظة Esthetic المعروف عربياً بالإستطيقا، أي علم الجمال ذو جذر لاتيني مشتق من كلمة يونانية استيتكوس التي تعني في أصلها الإحساس[4]. ولذلك ظنَّ بعضهم أنَّها تعني نظرية الإحساس أو علم الإحساس، وهي تعني في الأصل معنى واحداً يفهم في ثلاثة أوجه: أولها: المعرفة الحسيَّة أو الإدراك الحسي، وثانيها: المظهر المحسوس، وثالثها: الصورة الأولية لإحساساتنا[5].

---

[1] – ينظر: جونسن . ر. ف: **(موسوعة المصطلح النقدي: الجمالية)**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٨٣م. ص/٢٦٩.

[2] – ينظر: توفيق. سعيد: **(مداخل إلى موضوع علم الجمال)**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢م. ص/٢٦ ــ٢٧.

[3] – ينظر: عبد النور. جبور: **(المعجم الأدبي)**، ص/١٥.

[4] – ينظر: الصديق. حسين و كليب. سعد الدين: **(مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين)**، جامعة حلب، كلية الآداب، ط١، ٢٠٠٦م. ص/٣٦.

[5] – ينظر: السيد أحمد. عزت: **(تمهيد في علم الجمال)** جامعة تشرين، كلية الآداب، ٢٠٠٨م. ص/٣٦-٣٧.

وتهتم هذه الكلمة بدراسة علاقة الإنسان الجمالية بالواقع، ولهذه العلاقة جانبها الموضوعي؛ أي صفات الموضوع الجميل (الجميل والقبيح...)، وجانبها الذاتي؛ أي الوعي الجمالي (الأحاسيس والانفعالات البشرية، والذوق الجمالي، والمثال)[١].

وهذا المصطلح في اللغات الأوربية اليوم يطلق على العلم الذي يهتم بالجمال في الطبيعة وفي الفن، ويدرس مفهومه. ولعل الكتاب الذي كتبه الأمريكي. جورج سانتيانا (١٨٦٣-١٩٥٣) وعنوانه الإحساس بالجمال يوضح المفهوم أفضل توضيح. وهذا الكتاب يحتوي على المحاضرات التي ألقاها المؤلف عن نظرية الجمال وتاريخها في كلية هارفارد في الفترة ما بين ١٨٩٢ و١٨٩٥م[٢].

ولكن إن كان علم الجمال بوصفه اصطلاحاً محدداً قد ظهر على يد ألكسندر باومغارتن في أواسط القرن الثامن عشر فإنَّ الدراسات الجمالية والبحث في المشكلات الجمالية ليس حديث النشأة على الإطلاق، وكلما توغلنا رجوعاً إلى الوراء في عمق التاريخ وجدنا أنَّ الممارسة الفنية وجدت منذ وجد الإنسان كما تشير الدراسات التاريخية والأنثروبولوجيَّة، وأنَّ الحضارات المتعاقبة ساهمت في الدراسات الجمالية، بدءاً من الحضارة اليونانية فالحضارة العربية الإسلامية مروراً بأوربا في العصر الوسيط، وحتى ظهور المصطلح على يد ألكسندر باومغارتن، وبعد ذلك أخذت وتائر البحث الجمالي في التوسع والتنوع والغنى والانتشار حتى صارت في القرن التاسع عشر ثمَّ العشرين من أكثر الموضوعات شغلاً للباحثين والمفكرين وحتى الفلاسفة، حتى وجدنا في أواسط القرن التاسع عشر أحد الشعراء الأوربيين يتبرم من كثرة المشتغلين في علم الجمال فقال: "لا يعج زماننا بشيء بقدر ما يعج بعلماء الجمال" فكيف لو تقدمنا قليلاً أو نحو مئة سنة؟ سيكون العجب أكبر![٣].

---

[١] – ينظر: **(المعجم الفلسفي المختصر)**، ص/٢٩. وينظر: **(أسس علم الجمال الماركسي اللينيني)**، (٢٦٢/١) و(٦٩/٢).

[٢] – ينظر: سانتيانا. جورج: **(الإحساس بالجمال)**، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: زكي نجيب محمود، مكتبة الأسرة، القاهرة،٢٠٠١م. ص/٢٧.

وينظر: الصديق. حسين وكليب. سعد الدين: **(مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين)**، ص/٣٦ الحاشية.

[٣] – ينظر: السيد أحمد. عزت: **(تمهيد في علم الجمال)**، ص/١٥، ٣٧- ٣٨.

وقد استخدم العرب المعاصرون مصطلح علم الجمال ترجمة للكلمة الأوروبية "إستطيقا" وانتشر هذا المصطلح بين المهتمين بالفنون خصوصاً، إلا أنَّ مفهومه ما يزال غامضاً وغير موحد عند هؤلاء منذ أن بهرتهم هذه الكلمة بإيحاءاتها السحرية الغامضة، ويذهب أستاذ علم الجمال عزت السيد أحمد إلى أنَّ الأمر في عالمنا العربي لا يختلف كثيراً عن موقف الشاعر الأوربي السابق، فحين دخل اصطلاح علم الجمال إلينا انقلبت المعادلة الرائجة آنذاك، التي تقول: "من لا يجد عملاً يعمل حلاقاً أو مطرباً، وصارت تقول: من لايجد عملاً يعمل عالم جمال. ذلك أنَّ كثرة العاملين في هذا الميدان من غير المختصين تجعل العبارة السابقة وحدها القادرة على التعبير عن حقيقة الموقف، فما يتسم به علم الجمال من إغراء جعل كل من هب ودبّ يدعي القدرة على الكلام في علم الجمال"[١].

ويبدو أنَّ أغلبهم يعتقد ــ اعتقاداً غير واضحٍ ــ أنَّ علم الجمال يقتصر اهتمامه على جمال الجسد الأنثوي، في حين أنَّ آخرين يجعلونه يهتم بجمال المرأة والرجل معاً، وقد تطلق عبارات مثل: رجل جميل، وامرأة جميلة، وطبيعة جميلة. بيد أنَّ هذا التصور لمفهوم علم الجمال "هو تصور بسيط جداً، لا يستطيع أن يتخيل علم الجمال يرتفع إلى مصاف القيم المطلقة: الحق والخير والجمال، وأنَّه بذلك يصبح من أكثر العلوم تعقيداً وصعوبة. فالباحث فيه يجب أن يكون على معرفة ممتازة بعدد من العلوم الإنسانية التي يستفيد من نتائجها في دراسة القوانين الجمالية وعلاقتها بالمبدع والمتلقي، وعلاقة جميع هذه الأطراف بالأطر الثقافية ــ الاجتماعية ــ التاريخية"[٢].

إنَّ علم الجمال لا ريب ممتع، ولكنه أبعد مما يبدو عليه من جاذبية وإغراء، فهو ليس درساً في الغزل، ولا تذوق جمال الحسناوات، ولا في التميز بين هذه الفتاة أو تلك، ولا في فنِّ التجمل أو التجميل، إنَّه ينطوي على كلّ ذلك على نحو أو آخر، "ولكنه فلسفة علم ينطوي على مناهج وأصول ومدارس ووجهات نظر وآراء ومواقف"[٣].

---

[١] – المرجع نفسه، ص/١٥– ١٦.

[٢] – الصدّيق. حسين: **(مقدمة في نظرية الأدب العربي الإسلامي)**، مطبوعات جامعة حلب، ١٩٩٤م. ص/٩٤.

[٣] – السيد أحمد. عزت: **(تمهيد في علم الجمال)**، ص/١٦.

وعندما نقول: علم الجمال؛ فليس المقصود ما هو جميل فحسب، وإنَّما ما هو غير جميل أيضاً، فالجمال يقع على الطرف النقيض للقبح، ومع ذلك فإنَّ الفن قد يبرز لنا ما هو قبيح بصورة جميلة ليؤثر فينا، ويجعلنا ننفر منه[١]. "ولذلك فإنَّ الجمال يتداخل مع القبح، فالشيء إنَّما يظهر بنقيضه، وهذا يعني أنَّ علم الجمال لا يهتم بما هو قبيح أو جميل فقط، وإنَّما يتسع ليشمل كل المواقف الإنسانية التي يتخذها الإنسان من ظواهر الكون والعالم والحياة الاجتماعية، ويعبر عنها في نشاطات معينة، وأساليب خاصة تسعى إلى تجسيد تلك المواقف في صورة فنية"[٢].

ثالثاً ـ الرؤيا الجمالية:

إنَّ الظواهر الجمالية، إذاً، تتضمن الأشياء الجميلة والقبيحة على حدّ سواء، والحديث عن علم الجمال يعني الحديث عن العلاقات الإنسانية الجمالية في الواقع الاجتماعي، والرؤيا الجمالية، بناءً، لا يمكن تكونها في فراغ، ولا بدَّ لها من واقع اجتماعي تنطلق منه لتعود إليه برؤيا جديدة مؤيدة أو معارضة[٣].

ومهمة علم الجمال دراسة انعكاسات الواقع الاجتماعي وتطوراته في الفن، ورصد الوعي الاجتماعي وأسسه الجمالية من خلال الأعمال الفنية، والعمل على تطوير ذلك الوعي وإشاعته بين أفراد المجتمع لإغناء الشخصية الإنسانية وتحسين علاقاتها بالواقع، فليست مهمة علم الجمال وضع القوانين للعمل الفني أو الوصاية عليه[٤].

---

[١] – ينظر: غويّو. جان ماري: **(مسائل في فلسفة الفن المعاصرة)**، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة، بيروت، ١٩٦٥م. ص/٥٠.

وينظر: توفيق. سعيد: **(مداخل إلى موضوع علم الجمال)**، ص/٩٢.

[٢] – الصدّيق. حسين: **(مقدمة في نظرية الأدب العربي الإسلامي)**، ص/٩٤.

[٣] – ينظر: **(مجلة المعرفة)**، وزارة الثقافة، دمشق، حزيران، العدد٤٥٣ ،٢٠٠١م. ص/٧٢.

[٤] – ينظر: إبراهيم. زكريا: **(فلسفة الفن في الفكر المعاصر)**، مكتبة مصر، ١٩٦٦م. ص/٧.

وينظر: الصديق. حسين: **(فلسفة الجمال ومسائل الفن:عند أبي حيان التوحيدي)**، دار القلم العربي، دار الرفاعي، حلب، ٢٠٠٣م. ص/١٤.

وعلى هذا تَكونُ الرؤيا الجمالية وعياً بجوهر الواقع الاجتماعي وتملُّكه تملكاً جمالياً، هذا الوعي يتميز بقدرة المبدع على النفاذ إلى جوهر الواقع الاجتماعي، وإظهار الأشياء الجميلة والقبيحة على حد سواء، واتخاذ موقف معرفي جمالي منها بغية تغييرها[١].

والجمال ذو طبيعة اجتماعية ــ معرفية تعتمد على الثقافة الاجتماعية، وبذلك فإنَّ الرؤيا الجمالية لها أهمية معرفية تغييرية ضمن إطار الثقافة الاجتماعية بشقيها العالمة وغير العالمة، ويقصد بالثقافة العالمة تلك التي يكتسبها الإنسان من خلال الاطلاع على تجارب الآخرين عن طريق القراءة، أو الصورة المرئية التي تعامل اليوم معاملة نصّ لا يحتاج فهمه إلى معرفة الشيفرة التي يستخدمها، كما في حالة النص اللغوي. ومستوى هذا النوع من الثقافة يختلف من فرد إلى آخر بحسب منظورين: القدرات العقلية عند الفرد، والظروف المادية ــ الاجتماعية التي يعيشها. فقد يملك الفرد قدرات عقلية تمكنه من امتلاك أعلى مستوى من الثقافة العالمة، ولكنَّ ظروفه لا تسمح باستغلال تلك القدرات، والعكس صحيح أيضاً. ولكن الأمور لا تجري بهذا النمط الحاد، وإنَّما تتداخل الظروف مع مقدرات الأفراد، والناس في المجتمعات كلها يتطلعون إلى اكتساب هذا النوع من الثقافة، الذي يبدو في صورته البدائية في الحكايات والخرافات، وينتهي في أعلى مستوياته في الثقافة الموسوعية الإنسانية التي تحرر الإنسان من الزمان والمكان، ليتصل بالأصل الإنساني الذي يجمع بينه وبين البشر على تنوع الثقافات واختلاف الزمان والمكان، ومصادر هذه الثقافة هي من المجتمع ذاته، ومن الثقافات الأخرى العالمة على نحو خاصٍّ[٢].

أما الثقافة غير العالمة فهي ما يكتسبه الإنسان من المجتمع الذي يعيش فيه منذ ولادته من عادات وتقاليد ومعتقدات وقوانين وأعراف ولغة وفنون وقيم وأخلاق وسائر أساليب حفظ البقاء. وينعكس ذلك في تنظيم العلاقة بين الإنسان والإنسان، والإنسان والكون، والإنسان والله. ففي الأعياد وحفلات الزواج والميلاد، وكذلك في التعازي والأحزان يسلك أبناء المجتمع سلوكاً واحداً متشابهاً، سواء أكان ذلك إرادياً أم غير إرادي. "وتتضمن هذه

---

[١] – ينظر: **(مجلة المعرفة)**، حزيران، العدد٤٥٣، ٢٠٠١م. ص/٧٢.

[٢] – ينظر: الصدّيق. حسين: **(الإنسان والسلطة)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١م. ص/١٧-١٨.

وينظر: **(صحيفة الثقافة)**، دمشق، العدد٩، ١٣/٣/١٩٩٩م. ص/٦. وينظر: **(صحيفة البعث)**، دمشق، العدد/١١٠٦٤، ٢٢/١١/١٩٩٩م. ص/٨.

الثقافة عناصر مادية وعناصر غير مادية، كما أنها قد تشترك بعناصر عامة مع مجتمع آخر، وفي الوقت نفسه لها خصوصياتها التي تتميز بها. وهذه الثقافة تتسم بخصائص من أهمها أنها مكتسبة، وغير مفكر بها، وأنها تطورية غير جامدة، وتكاملية، ولا بدَّ من استمرارها، ولها قابلية للانتقال من جيل إلى آخر، وأخيراً فهي تنبُّئِية؛ بمعنى أنَّها تحدد أساليب الأفراد وسلوكهم في المجتمع الذي ينتمون إليه. ولذا فإنَّه من الممكن أن يتنبأ المراقب بما يمكن أن يتصرف به فرد ما يحمل ثقافة معينة، لأن هذه الثقافة تفرض عليه لا إرادياً سلوكاً معيناً تجاه مشكلة ما، ومصادر هذه الثقافة متعددة، أهمها التاريخ"[١].

والعلاقة بين الثقافة العالمة وغير العالمة علاقة معقدة جداً، إذْ يفترض أن تؤثر الأولى في الثانية، إلا أنَّ هذا نادراً ما يحدث، فغير العالمة هي الأصل، وهي التي ينشأ عليها الإنسان ويصوغ منهج تفكيره، "وإذا لم تكن العالمة صادرة عن غير العالمة ومحكومة بها فهي ستكون معادية لها ومنبوذة منها، وعموماً فإنَّ العلاقة بين هاتين الثقافتين غير ثابتة، ولا يمكن ضبطها ووضع معايير لها، فهي تخضع لتأثيرات كثيرة ومتغيرة، تختلف من فرد إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، ومن مجتمع إلى آخر"[٢].

وبناء على ما سبق فإنَّنا نرى أنَّ طبيعة الرؤيا الجمالية تتكون من الواقع الاجتماعي، ومن الثقافة (العالمة وغير العالمة). فالعمل الفني يعود في أصوله إلى الواقع الاجتماعي، وهو انعكاس له، وكلما ارتبطت الرؤيا الجمالية ارتباطاً حقيقياً بالواقع استطاعت تغييره ودفعه إلى الأمام، أما الثقافة فتعدّ المخزون الفكري الذي يحمله المبدع، وبه يستطيع إظهار العمل الفني منسجماً ومنظماً، وعلى الرغم من أنَّ الرؤيا الجمالية وعي فردي، إلا أنَّها جزء من الوعي الجماعي، ومحكومة به، ولا يمكن أن تنمو عند الفرد إلا في إطار الثقافة الاجتماعية، فهي جزء من كل، والكل هو المجتمع بثقافته العالمة وغير العالمة[٣].

والرؤيا الجمالية تتكون نتيجة موقف الفرد من الله والإنسان والكون، وهذا الموقف جزء من نظرة المجتمع نظرة واقعية للإنسان ولموقفه في هذا الكون ومكانته فيه.

---

[١] - الصدّيق. حسين: **(الإنسان والسلطة)**، ص/١٨.

[٢] - المرجع نفسه، ص/١٨- ١٩.

[٣] - ينظر: **(مجلة المعرفة)**، حزيران، العدد٤٥٣، ٢٠٠١م. ص/٧٤- ٧٥.

فرؤيا المجتمع الجمالية هي التي تحدد رؤيا الفرد وتصوغها، وتؤثر فيها على نحو من الأنحاء، فهي تحكم رؤيا المبدع، ولا يعني هذا إلغاء الشخصية الفردية، وبدهي أن ليس من الضروري أن يظل المبدع حبيس هذه الرؤيا، بل عليه أن يتملّكها ويرتقي بها فكرياً حتى يؤثّر في الرؤيا الجمالية الاجتماعية.

إنَّ أي موضوع يمكن أن يكون جمالياً، وقيمته الجمالية لا تتأتّى من خصائصه الفيزيائية وحسب، وإنَّما من خلال علاقاته الاجتماعية والثقافية والتاريخية بالإنسان، والإنسان متغير متطور، وكذلك الرؤيا الجمالية فهي ليست ثابتة ثباتاً مطلقاً، إذ إنَّها نتاج اجتماعي ثقافي تاريخي، وقابليتها للتغير والتبدل أمرٌ لا شكَّ فيه.

فدراسة الرؤيا الجمالية هي دراسة الظواهر الاجتماعية الثقافية التاريخية، وهي نتاج علاقة الكائن الاجتماعي الثقافي بالواقع، وموقفه من الله والإنسان والكون.

الفصل الأول

أثر التيارات التاريخية السياسية، والثقافية الاجتماعية في ثقافة العقاد

- مدخل

أولاً- التيار التاريخي السياسي

١/1-الحياة السياسية

١/٢ -الفكر السياسي عند العقاد

ثانياً -التيار الثقافي الاجتماعي

٢/١ -الحياة الثقافية

٢/٢ -البيئة الاجتماعية

مدخل:

لما كنا ننطلق في فهمنا للرؤيا الجمالية مما قدمناه، فقد كان لا بدَّ لنا لندرس الرؤيا الجمالية في فكر العقاد من أن نتعرف على عصره، بما فيه من تيارات اجتماعية ثقافية وتاريخية سياسية تولت صياغة الرؤيا الجمالية في فكره، وما يهمنا ليس دراسة التيارات لذاتها، وإنَّما لأثرها في الفكر الجمالي عنده. وطبيعي أنَّ الفترة التي عاشها العقاد لم تكن وليدة زمانها، بل كانت تشكل امتداداً طبيعياً وتطوراً تاريخياً للفترات الزمانية التي سبقته[١].

ولا يمكن فصل هذه التيارات بعضها عن بعضا الآخر إلا على مستوى الفصل المبدئي الذي تقتضيه الدراسة، وحتى ضمن هذا الفصل فإنَّ هذه التيارات تظلّ متداخلة، وذات علاقة جدلية لا يمكن خلالها تجاوز التأثر والتأثير، فمعرفة التراث الحضاري وفهمه بعيداً عن التأثيرات والثقافات الأخرى المعاصرة هي أهم الأدوات المعرفية التي يحتاجها الباحث في علم الجمال.

ولابدَّ للمفكر من التأثر بعصره وأوضاع مجتمعه السياسية، ذلك أنَّ الفلسفة السياسية في جملتها إما تسويغ للأوضاع القائمة أورفض لها ودعوة للتغيير صريحة أو ضمنية[٢]، أو لنقل هي مهاجمة للأوضاع ومقدمة للعلاج أو هي مجرد وصفة للأوضاع مع تنسيقها وتحليلها.

١-كان الوضع السياسي بعد منتصف القرن التاسع عشر على الشكل الآتي: ثورة المهدي في السودان، وفي الحجاز كانت تترجح الدعوة الوهابية بين مدٍّ وجزر، أما في ليبيا فقد ارتفعت فيها صرخات ثورة السنوسي، ومصر ترهص بتمرد الساخطين وثورات المصلحين. ووسط هذه الحقبة المشحونة بالثورة والثوار ولد عباس محمود العقاد ليستقبل آثار هذا البحر المتلاطم من الأحداث وكان لابدَّ لهذه البيئة الواسعة الحافلة أن تفعل فعلها في نفس مرهفة وقلب زكي.

ينظر: العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، دار الجيل، بيروت،١٩٧٣م. ص/٢٤.

٢ – ينظر: مجاهد. توفيق حورية: **(الفكر السياسي من أفلاطون لمحمد عبده)**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٨٦م. ص/١١.

وأمام ظاهرة الغزو الأوربي الثقافي الاجتماعي والسياسي للبيئة العربية الإسلامية كان العربي في عصر النهضة يعاني أزمة مع التيارات التغريبية، فلم يستطع تجاوزها، بل لم يكن مختاراً في استقبال قيم تلك التيارات أو رفضها. فقد اتخذ الصراع بين الحضارتين العربية والغربية أبعاداً شتى، فكان صراعاً عسكرياً واقتصادياً وثقافياً واجتماعياً، أي إنَّه كان صراعاً حضارياً بكل ما تعنيه الكلمة من معنى.

وقد عكس الفكر العربي هذا الصراع بكل أبعاده، وصوّره تصويراً شاملاً في مجالاته كلها، واتخذ شكل الرفض والتحريض لمواجهة التيارات التغريبية حيناً وشكل الرضا لها في أغلب الأحيان[1]، وشكّل التوفيق بينهما تياراً ثالثاً كما سنرى عند العقاد.

أولاً- التيار التاريخي السياسي:

لم يكن العقاد منعزلاً عن التيارات التاريخية السياسية، فهو لم يكن منفعلاً بها فحسب بل كان فاعلاً أيضاً، اتخذ إزاءها موقفاً جمالياً معرفياً، وراح ينظِّر في مجال الفكر السياسي، ولعل الجانب السياسي هو من أبرز الميادين الفلسفية التي قدم العقاد فيها مشاركة فعالة نظرية وممارسةً. ولا نعني بالممارسة هنا دور رجل الدولة، بل دور المفكر السياسي المشارك في الأحداث السياسية لأمته والعالم من حوله، ويترابط العنصران عنده ترابطاً وثيقاً[2].

---

[1] – ينظر: عبّود. شلتاغ: **(الأدب والصراع الحضاري)**، دار المعرفة، دمشق، ١٩٩٥م، ص/٨٩. وينظر: (صحيفة البعث)، دمشق، العدد/١١٠٦٤، ١٩٩٩/١١/٢٢م، ص/٨.

[2] – ينظر: العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/٢٣.

وينظر: دي كوسبني. أنطوني ومينوج. كنيث: **(مقدمة أعلام الفلسفة السياسية المعاصرة)**، ترجمة: نصار عبد الله الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،١٩٨٨م. ص/٧.

وينظر: الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، دار العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م. ص/٣٠٥.

وللفلسفة السياسية أهميتها في فكرنا المعاصر، وقد ساهم مشروع النهضة العربية في تقديم أفكار العدالة والحرية للخروج من مأزق التخلف، وكانت فكرة الشورى أو الديمقراطية محوراً مهماً في كتابات العقاد، شأنه شأن العديد من المفكرين أو المصلحين في الفكر العربي الإسلامي المعاصر الذين قدَّموا إسهاماتهم في هذا المجال، فمنهم من تأتي كتاباتهم في سياق فكر سياسي متكامل، ومنهم من يكتب عن الحرية أو العدالة أو النظام السياسي ناقداً أو مقدماً آراء إصلاحية ترتبط بفترة من التاريخ العربي الإسلامي الحديث والمعاصر.

وقد ارتبط الفكر السياسي العربي بالفكر الديني قبولاً أورفضاً، بمعنى أنَّ مرجعية هذا الفكر كانت دينية من جهة، أو قائمة على استبعاد الدين من المجال السياسي على أساس من فصل الدين عن الدولة من جهة أخرى[١].

وثمَّة صلة وثيقة بين السياسة والأدب كما يرى العقاد، إذ إنَّ السياسة تستهوي الأدب بمبادئها الإنسانية المطلقة، لا بمبادئ العصبية الضيقة، "وتتصباه بالنظرة الجمالية الفنية لا بالنظرة التي تحصر الحياة في الأنظمة والقوانين"[٢]، والأدب، عنده، شجرة طعمت بغصن من السياسة، فتغير طعم الثمرة بعض الشيء ولم تتغير التربة ولا الجذور"[٣].

وينعى العقاد على كثير من المشتغلين بالسياسة في مصر فهمهم لها على أنَّها أصوات وأحزاب، وقوانين وشرائع، ومعارضة وموالاة، وأنَّ الأمور التي تطرح في معترك الأحزاب هي الأمور التي تدور عليها حقائق الحياة وأسرار الوجود وأحكام القضاء، وهؤلاء، في رأيه، "الذين ينكبون على الاشتغال بالسياسة هذا الانكباب بأنهم كمن يطعن في الهواء أو يقبض على الماء أو يجري في دائرة مسدودة بلا انتهاء"[٤].

---

[١] - ينظر: الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/٣٠٥.

[٢] - العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٦م. ص/٩-١١.

[٣] - المصدر نفسه، ص/١٠- ١١.

[٤] - المصدر نفسه، ص/١١- ١٢.

وسنقسم هذه الفقرة إلى قسمين: أحدهما يهتم بالحياة السياسة في عصر العقاد، والثاني يهتم بالفكر السياسي والتنظير وفلسفة العقاد السياسية.

١/1-الحياة السياسية:

مارس العقاد السياسة، وله العديد من الكتابات فيها تصور هذه الممارسة، فقد نشطت الأحداث السياسية منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وأسهمت ثورة أحمد عرابي(١٨٨١)، ضد الخديوي توفيق والأوربيين في تنمية الحس الوطني عند العقاد[١]، فارتبط بعرابي ارتباطاً وجدانياً بوصفه زعيم حركة تحرر وطني، وكان الوعي في الوقت ذاته قد بدأ يساير تلك الأحداث في العالم الإسلامي كله. وقد عاصر العقاد بعد ذلك فترة طويلة من الحياة السياسية امتدت من ١٩٠٧ وإلى سنة وفاته ١٩٦٤ شهد فيها تيارات عديدة في السياسة المحلية والعالمية تركت أثرها فيه وفي حياته السياسية والفكرية.

إنَّ وقوفنا على التيارات السياسية الرئيسة في بداية القرن العشرين يقودنا إلى معرفة المناخ الفكري لهذه المرحلة التي نشأ فيها العقاد وأثرت في رؤياه الجمالية، وكانت هذه المرحلة تحمل المقدمات المباشرة للثورة الوطنية الكبرى في مصر والتي ظهرت في أعنف صورها سنة ١٩١٩، وهي الثورة نفسها التي برز فيها العقاد وساهم في قيادتها واستمد منها كثيراً من مواقفه بعد ذلك[٢].

ولكنْ كيف كان المناخ الفكري في تلك المرحلة من تاريخ مصر؟ وما مكوناته؟

كان من نتائج لقاء الشرق العربي بالغرب الأوربي نشوء ثلاثة تيارات عاصرها العقاد، أولها تيار يمثله أبناء الأعيان من أصحاب الثروات الذين تعلموا في أوربا وعادوا إلى مصر يحملون في رؤوسهم فكرة غربية عن القومية والوطنية، وكانت القضية عندهم

---

[١] – ينظر: العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/١٩.

[٢] – النقاش. رجاء: **(عباس العقاد بين اليمين واليسار)**، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٨م. ص/١٣.

ليست قضية دين أو عنصر ولكنها بالتحديد مصالح مشتركة بين الناس، وهذه المصالح المشتركة هي الأساس في فكرة الوطن والقومية واتخذوا لأنفسهم شعار مصر للمصريين[١].

والتيار الثاني هو التيار الوطني الإسلامي الذي يعدّ الرابطة الإسلامية رابطة سياسية تشدّ مصر إلى تركيا، وقد قاده مصطفى كامل وسعى من خلاله إلى مسح كل ما علق بقلب مصر من آثار اليأس بعد هزيمة العرابيين، وفي الوقت نفسه دعا إلى استقلال مصر الكامل عن الإنجليز تحت السيادة العثمانية. لذلك نراه قد اتجه خلال كفاحه السياسي إلى السلطان العثماني وجعل منه الأمل الكبير في تحرير مصر[٢].

أما التيار الثالث فهو التيار الذي كان يدعو إلى تجديد التراث العربي الإسلامي حتى يتلاءم مع روح القرن العشرين وحضارته، وكان زعيم هذا التيار الإمام الشيخ محمد عبده[٣].

لاشكَّ في أنَّ هذه الفترة المفعمة بالحركة والحيوية والاتجاهات المتعددة، كانت بما فيها من قلق فكري واتجاهات عديدة كفيلة بأن تربك الذهن والقلب، وتثير الاضطراب والحيرة والارتباك، فماذا فعل العقاد الذي كان في العشرين من عمره؟ لم يرتبط العقاد بتيار واحد من هذه التيارات، فالحقيقة التي لا خلاف عليها أنَّه كان في كل تيار من هذه التيارات جانب سلبي وآخر إيجابي، وقد اختار منها جوانبها الإيجابية من وجهة نظره دون أن يرتبط بتيار واحد، فقد عارض التيار الداعي إلى عزل المجتمع عن الثقافة العربية الإسلامية، وإلى تقمص الثقافة الغربية[٤]، ووقف من مسألة سيادة العثمانيين على مصر موقف المنكر،

---

[١] – ينظر: النقاش. رجاء: **(عباس العقاد بين اليمين واليسار)**، ص/١٦. وينظر: العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/٢٩– ٣٠.

[٢] – المرجع نفسه، ص/ ١٥. وينظر: العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/٢٨– ٢٩.

[٣] – المرجع نفسه، ص/١٣– ١٤. وينظر: العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/٢٦–٢٧.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(أثر العرب في الحضارة الأوربية)**، المجموعة الكاملة، المجلد ١٠، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٨م. ص/١٤٠.

وينظر: العقاد. عباس محمود: **(فنون وشجون)**، دار الجيل، دون تاريخ. ص/٥٠.

ورفض أن يكون الاعتراف بها من مبادئ السيادة المصرية، ورأى أنَّ عدم سيادة الدولة العثمانية لا يعني، بالضرورة، كراهيتها[١].

وعلى الرغم من المرض والفاقة اللذَين اضطرا العقاد لبيع مكتبته للوفاء بمصاريف علاج مرضه الصدري فإنَّه رفض الانتماء لحزب ما أو تيار معين على الرغم من أنَّ الانتماء في ذلك الوقت كان نوعا من الوجاهة ومصدراً للمال[٢].

إلا أنَّ العقاد كان يميل إلى آراء حزب الوفد، وظلّ يدافع عن مبادئه برئاسة سعد زغلول لأنَّها تتفق مع مبادئه في الدفاع عن الحرية والاستقلال ومطالب الأمة، وقد قربه سعد زغلول إليه ووصفه بأنَّه (كاتب جبار المنطق) مع أنَّ العقاد لم يكن يتقيد بمبادئ الحزب[٣]، ويرجع هذا التأييد والإعجاب بسعد زغلول إلى ما قبل زعامته بعشر سنين أيام اشتغال العقاد سنة ١٩٠٨ محرراً في صحيفة الدستور التي تنتمي إلى الحزب الوطني، وعلى الرغم من هذا الانتماء فإنَّ صاحب الدستور الأستاذ محمد فريد وجدي في إخلاصه لحرية الرأي وصدق نزاهته، سمح له بنشر حديثه الذي أجراه مع سعد[٤]، وهو وقتذاك ناظرٌ للمعارف، ويذهب عبد الرحمن صدقي الصديق المقرب من العقاد إلى أنَّ العقاد كان يصدر في كتاباته عن عقيدة وطنية اعتقدها لا عن حزبية، "وهو من أجل ذلك لم ينضم إلى الحزب الوفدي ولا إلى غيره من الأحزاب، ولقد ظهر أكثر من مرة عدم تقيده برأي الحزب"[٥].

وكان الشعب المصري قد بدأ يستعد للمطالبة بحقه في تقرير المصير بعد بيان الرئيس الأمريكي (وودر ويلسون) عن حق الشعوب في تقرير مصيرها عقب الحرب

---

[١] – شغل العقاد نفسه بقراءة مئات الصفحات في تاريخ الدولة العثمانية وهو لا يعدو الرابعة عشرة من عمره.

ينظر: العقاد. عباس محمود: **(رجال عرفتهم)**، دار الهلال، العدد١٥١، القاهرة، ١٩٦٣م. ص/٥٥-٥٦.

[٢] – ينظر: **(مجلة الهلال)**، دار الهلال، القاهرة، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٠.

وينظر: العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/٣٤- ٣٦، ٥٥.

[٣] – ينظر: شرف. عبد العزيز: **(عصر العقاد: صفحات مطوية من حياة العقاد الصحفية)**، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، دون تاريخ. ص/٢٢١- ٢٢٢.

[٤] – ينظر: العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/٤٥-٥٢.

[٥] – **(مجلة الهلال)**، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٠.

العالمية الأولى سنة ١٩١٨، فتألف الوفد المصري برئاسة سعد زغلول بعد صعوبات لاقاها زعماؤه ليشترك في مفاوضات باريس[١].

تميز العقاد باستقلال في الرأي وصلابة في الدفاع عنه، وكانت مبادئه بعد ثورة ١٩١٩ هي مبادئ سعد زغلول التي وكلته الأمة للمطالبة بها، وهي إلغاء الحماية والسعي لتحقيق الاستقلال التام لمصر والسودان[٢]، وكانت الفترة التي أعقبت ثورة ١٩١٩ فترة واضحة المعالم في المجال السياسي، لأنَّ القوة التي كانت تتنازع فيها كانت، على الترتيب، قوة الاحتلال، وقوة القصر الطاغي، وقوة الشعب الذي اجتمع وراء الدستور.

ولم يكتف العقاد في محاربة الاستبداد السياسي بالمقالات بل إنه أصدر كتابين هما (اليد القوية في مصر) و(الحكم المطلق في القرن العشرين) عام ١٩٢٨.

وكان العقاد يعارض من الناحية الفكرية الملكية الكبيرة، ويتعاطف مع الاتجاه الاشتراكي، وليس غريباً بعد ذلك أن يقف وسلطة الفقر موقفه المشهور عام ١٩٢٨ حين عقد البرلمان اجتماعاً خاصاً للبحث فيما يدبره القصر من جهة، وتدبره دار المندوب السامي من جهة أخرى[٣]، وموقفه الشهير من رغبة الملك فؤاد في تعديل دستور ١٩٢٣ في عهد وزارة إسماعيل صدقي، وهو الموقف الذي قاده إلى السجن، فقد كان الملك يريد توسيع حقوقه في تعيين أعضاء مجلس الشيوخ، وحذف مادة "الأمة مصدر السلطات"، واتفقت يومذاك خطة الملك والإنجليز على استرضاء من بقي من ضعاف رجالات الوفد بعد نفي أقطابه ووضع بعضهم في السجون والمعتقلات، إلا أنَّ العقاد وقف أمام من ناصر التعديل

---

[١] – لمزيد من التوسع ينظر:

– العقاد. عباس محمود: (**سعد زغلول: سيرة وتحية**)، دار الشروق، القاهرة، دون تاريخ. ص/١٩٠.

– الرافعي. عبد الرحمن: (**ثورة ١٩١٩**)، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٦م. ص/٩٢–٩٦.

– شرف. عبد العزيز: (**عصر العقاد: صفحات مطوية من حياة العقاد الصحفية**)، ص/٢١١.

– العقاد. عامر: (**معارك العقاد السياسية**)، ص/٧٤.

[٢] – شرف. عبد العزيز: (**عصر العقاد: صفحات مطوية من حياة العقاد الصحفية**)، ص/٢٢٢–٢٢٣.

[٣] – ينظر: (**مجلة الهلال**)، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٢٦.

– النقاش. رجاء: (**عباس العقاد بين اليمين واليسار**)، ص/٤٣–٤٤.

الدستوري بمقالاته في الصحف، كما وقف في البرلمان، بحكم عضويته فيه، حيث قال كلمته الشهيرة: "إنَّ الأمة على استعداد لسحق أكبر رأس في البلد تحاول أن تعبث بدستور الأمة أو تلغيه"[1].

وكانت هذه الكلمة من مقدمات سجنه إلا أنَّ الحصانة البرلمانية التي كان يتمتع بها حالت دون ذلك إلى أن حُلَّ البرلمان في عهد صدقي فدبرت حكومته للعقاد تهمة النيل من الذات الملكية، وحكم عليه بالسجن تسعة أشهر سنة ١٩٣٠ قضاها بسجن مصر العمومي في القلعة، وكتب خلالها كتابه (عالم السدود والحدود)[2].

وخرج العقاد من السجن بعد انتهاء مدة الحكم وتوجه إلى ضريح سعد زغلول، وألقى عنده قصيدة تدل على تمسكه بمبادئه التي من أجلها سجن وحورب[3]:

وكنتُ جنينَ السجنِ تسعةَ أشهـــــرٍ   فهأنذا في ساحة الخُلْدِ أُولَـــدُ

وما أقعدتْ لي ظلمةُ السجنِ عزمةً   فما كلُّ ليلٍ حين يغشاك مرقدُ

عِداتي وصحبي لا اختلافَ عليهما   سيعـــهدني كلٌّ كما كان يعهد

كانت سنة ١٩٣٧ آخر سنوات الأزمة بالنسبة إلى العقاد، وفي أيلول من هذا العام تعرَّضَ للسجن مرة أخرى، وكان ذلك في عهد وزارة الوفد، وبقي في السجن أربعة أيام وكانت تهمته إهانةَ رفعة مصطفى النحاس باشا رئيس الوزراء وصاحب المعالي مَكْرم عبيد وزير المالية، فقد كان العقاد يكتب مقالات عنيفة جارحة ضد النحاس وحكومته[4]، ولم يستثنِ

---

[1] – العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/١٩٥-١٩٦.

وينظر: النقاش. رجاء: **(عباس العقاد بين اليمين واليسار)**، ص/٦٢.

[2] – ينظر: العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/١٩٨.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(وحي الأربعين)**، ضمن مجموعة خمسة دواوين للعقاد، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م. ص/١٧٣ وما بعد.

[4] – ينظر: النقاش. رجاء: **(عباس العقاد بين اليمين واليسار)**، ص/١٤٨.

الملك فاروق من ذلك، ولاسيما فضيحة سلاح الجيش المصري في فلسطين وتورط الملك فيها، إذ رأى العقاد أنَّ "الخلاص من الملك أصبح ضرورة"[1].

ولم يكن هذا الموقف هو الوحيد من الملك فاروق بل سبقه موقف آخر في ١٢ أيلول ١٩٣٨ حين صحب العقاد الملك إلى مرسى مطروح حيث أقيم احتفال كبير شهده الملك ومن معه، ووقف العقاد يستقبل الملك بوصفه نائباً عن أبناء البلدة، ولم يكن بدّ من أن يقول كلمة يحيي فيها الملك، فقال قصيدته الرائية التي بدأها بقوله:

يا حادي البشرى دنا السفرُ   نادِ القبائل حيثما انتشروا

وما إن وصل إلى البيت السابع في قصيدته حتى سمع الملك يعقب بكلمات رآها العقاد ماسة به، فما كان منه إلا أن طوى أوراقه وذهب ليجلس مكانه، ولم ينقذ الموقف إلا "تدخل أحد رجال الحاشية عندما طلب إلى العقاد أن يقدم إلى الملك مشايخ القبائل ليسلم عليهم مما خفف من توتر الموقف إلى حد ما"[2].

وحين انتصرت ثورة الضباط في مصر سنة ١٩٥٢ رفض العقاد أن توصف هذه "الثورة بالتمرد العسكري"[3]، واستقبلها بقصيدة شعرية مباركاً مواكب النصر على الطغيان، يقول فيها[4]:

يا مصرُ يا بنتَ الخلود   يا معقلَ المجدِ التليدِ

أينَ الذين جزوْكِ جا   زيةَ الخيانةِ والكنودِ

من كل مسخٍ هازلٍ   في زيٍّ جبارٍ عنيدِ

ولَّى وولَّى صحبُهُ   لا غائبين ولا شهودِ

---

[1] – ينظر: العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/٣٢٧.

[2] – العقاد. عامر: **(معارك العقاد السياسية)**، ص/٢٩٦.

[3] – المرجع نفسه، ص/٣٢٨.

[4] – المرجع نفسه، ص/٣٢٦.

وليس عجيباً بعد ذلك أن يتجه العقاد إلى التنبيه على الأخطار المحدقة بعد أن ندد بمقالاته في الفساد الداخلي في مصر، فنراه يلوح بالأخطار الخارجية ويخرج للناس كتابه (الصهيونية العالمية) مستشعراً تلك الجرثومة الاستعمارية وخطورة مؤامراتها، وكذلك في كتابه: (القرن العشرون ما كان وما سيكون).

٢/١ ـ الفكر السياسي عند العقاد:

ما تقدم يظهر أحداثاً سياسية عاشها العقاد ممارساً ومشاركاً حتى سجن وتعرض لما تعرض له، وهنا نأتي إلى الجانب الآخر من حياة العقاد السياسية المرتبطة بجذور الفكر السياسي والتنظير وفلسفته السياسية، واهتمام العقاد بهذا الجانب السياسي يتسع من ناحية إلى رؤيا إنسانية، وإلى رؤيا في الأمة الإسلامية وفي مشاكل الأمة العربية من ناحية أخرى، وهو يعتمد في رؤيته الإنسانية على الفكر الإسلامي، ولكنْ لا مقلداً أو ناقلاً بل مجتهداً متفلسفاً. فلا يغيب الجهد الفلسفي في هذا التنظير، ولا يغيب البعد الديني. لأنَّ العقاد يعود دائماً إلى قاعدته الإسلامية ينطلق منها لينظر في العالم حوله، فرؤيا العقاد السياسية ونظريته مهمة "في البناء الذي يقدمه وفي تصوره للتقدم، فإيمان العقاد بالديمقراطية إيمان راسخ، يدافع عنها في كل كتاباته ويؤصِّل لها تاريخياً وعقائدياً وترتبط عنده هذه الفكرة بكرامة الإنسان وقيمة الفرد، ولاشك أنَّ الإطار الإسلامي الذي قدمه العقاد يعد أمراً غاية في الأهمية، إذْ يعد أكثر نضجاً واكتمالاً من كثير من الأطروحات المقدمة سواء في عصره أو بعده، وذلك في تكامل مع فكره الفلسفي عامة"[١].

وقد ربط العقاد بين الديمقراطية والتقدم اللازم للأمم الإسلامية، وربط بين الإيمان والحرية، إذ لابدَّ للحرية من إيمان وإلا كانت حركة آلية، يقول: "دعانا إلى هذا البحث أنَّ الأمم الإسلامية في عصرنا تنهض وتتقدم وأنَّها أحوج ما تكون في هذه المرحلة خاصة إلى الحرية والإيمان متفقين"[٢].

---

[١] – الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/٣٠٨.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(الديمقراطية في الإسلام)**، دار المعارف، القاهرة،١٩٧١م. ص/٧-٨.

والملحوظ أنَّ الموقف الأساسي في أهم قضية هنا ترتبط بالحرية وهي الديمقراطية يكتب كتاباً كاملاً عن الديمقراطية في الإسلام، فيرى فيه أنَّ "الإسلام هو أول من أنشأ فكرة الديمقراطية في تاريخ العالم"[١].

ويرجع إيمان العقاد بالديمقراطية إلى سنة ١٩٢٨م حينما عرض قضية الحرية الإنسانية في كتابه: (الحكم المطلق في القرن العشرين)، الذي بدأه بفصل عنوانه: هل فشلت الديمقراطية[٢]؟ وألحقه بفصل آخر يثبت فيه أنَّ الديمقراطية لم تفشل، وما ظهر من "آثارها وعلاماتها إلا ما يدل على نجاحها وأنّها ستكون أساساً للحكم في المستقبل تبنى عليه قواعد الحكومات، ويُرجع إليه في إصلاح كل ما يحتاج منها إلى الإصلاح"[٣].

وللديمقراطية عيوبها، في رأي العقاد، "ولكنها عيوب الطبيعة الإنسانية التي لا فكاك منها، وقد يكون لهذه العيوب في مجموع الحضارات الإنسانية فضل كفضل المحاسن المصطلح عليها إن لم يزد عليه"[٤].

ولا تقارن الديمقراطية بحكومة المثل الأعلى المنشودة في الخيال والموصوفة في الأحلام، إذْ إنَّ هذه الحكومة لا موضع لها في عالمنا ولن يكون لها موضع، "ولكنها تقارن بالأنظمة الأخرى في جملتها وينظر إلى عيوبها بصدق وإخلاص وتقدير لجميع الظروف ... إذ كان من المحقق أنَّ محاربة الديمقراطية لم تزلها فيما مضى ولا يرجى أن تزيلها فيما بعد"[٥]، والملحوظ أنَّ العقاد هنا ينطلق في رؤيته السياسية من الواقع الحقيقي بعيداً عن التنظير والأحلام.

وتظهر أسس الديمقراطية الصحيحة في المسؤولية الفردية التي هي أساس قرآني فلا يحاسب إنسان بذنب آخر ولا يحاسب بعمل غيره، يقول تعالى:﴿ ولا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ

---

[١] – المصدر نفسه، ص/٧.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الحكم المطلق في القرن العشرين)**، المجموعة الكاملة، المجلد ١٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة،١٩٩١م. ص/١١ وما بعد.

[٣] – المصدر نفسه، ص/١٦.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(الحكم المطلق في القرن العشرين)**، ص/١٨.

[٥] – المصدر نفسه والصفحة.

أُخْرَى﴾[1] كما أنَّ المسؤولية مقررة على الراعي في كل موضع في المجتمع، ووجوب الحكم بالشورى يقول تعالى: ﴿وأَمْرُهُمْ شُورَى بَيْنَهُم﴾[2]، ومن ثمَّ تكافل الأمة في المسؤولية العامة، وهذه الأخيرة نتيجة للمسؤولية الفردية، فمن البداهة أنَّ الأمة قد يلحق بها الأذى من عمل فرد بها، ومن هنا كان حق كل فرد أن يدفع مثل هذا الشر، يقول تعالى:﴿ واتقُوا فِتْنةً لا تُصيبَنَّ الذينَ ظَلَمُوا مِنْكُم خَاصَّةً﴾[3]، ويرى العقاد أنَّ هذه الأسس إذا تحققت فهي الديمقراطية بمعناها الصحيح، ولا عبرة بالاسم أو المصطلح المستخدم في السياسة قديماً أو حديثاً، فلنسمها ديمقراطية أو شورى أو غيرها فالمهم وجود الأسس، والديمقراطية الإنسانية التي يقول بها الإسلام لها فضل على الديمقراطية عامة، وذلك لأنَّها لم تأت "خوفاً ولا طمعاً، وإنما أتت بالكرامة الإنسانية، فأكدت حق الإنسان في المسؤولية الفردية"[4].

ويؤكد العقاد سبق الإسلام في المناداة بالديمقراطية، حيث كانت "ديمقراطية اليونان تقوم على المصلحة، بينما قامت الديمقراطية الإسلامية على مبدأ التشريع الإسلامي من نصوص القرآن الكريم والسنة، فظهرت صلاحيته للتطبيق في الأزمنة كافة"[5].

وطريق الديمقراطية هو "طريق الإيمان بشريعة في الحياة غير شريعة القوة الحيوانية، وهي شريعة الحق والإنصاف والأمل في تقدم الإنسان إلى سنن في المعاملات بين الأمم والأفراد وراء سنة الكهف والغابة"[6].

لقد آمن العقاد بالديمقراطية ودافع عنها في كتاباته كلّها، وأصَّل لها تاريخياً وعقائدياً، وارتبطت عنده هذه الفكرة بكرامة الإنسان وقيمة الفرد وحريته، يقول: "فالديمقراطية تعطي الفرد أقصى ما يستطاع من الحقوق، ومعلوم أنَّ الغرض الأكبر من

---

[1] – سورة الأنعام، الآية/١٦٤.

[2] – سورة الشورى، الآية/٣٨.

[3] – سورة الأنفال، الآية/٢٥.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(الديمقراطية في الإسلام)**، ص/٤٥-٤٦.

[5] – المصدر نفسه، ص/١٢-٢١، ٣٥، ١٤٤-١٤٨.

[6] – العقاد. عباس محمود: **(هتلر في الميزان)**، المجموعة الكاملة، مجلد ١٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٩١م. ص/٣٨٨.

التقدم الإنساني هو حرية الفرد قبل كل شيء، وأنَّ التفاضل بين أمة وأخرى إنَّما هو في الأمة التي يتمتع فيها الفرد بحقوق الأحرار"[1]، ونرى أنَّ التركيز على مبدأ الحرية هو سرّ إبداع العقاد.

ويذهب العقاد إلى أنَّ النهضة السياسية سبقت النهضة الاجتماعية، وأنَّ الوعي السياسي سابق على الوعي الاجتماعي، وأنَّ على العرب اليوم أن يُلحقوا وعيهم الاجتماعي بوعيهم السياسي، وهو يرفض القول: إنَّ الاتجاهات السياسية التي ظهرت عندنا كانت صنيعة الساسة في الغرب أو هي لعبة سياسية يخلقها الغرب لمصلحته، ومن هذه الآثار لليقظة السياسية للعرب كانت الجامعة العربية وليست هي من صنيعة الغرب "لأنَّها في واقع الأمر مستمدة من يقظة الشعوب وإحياء التراث العربي منذ مائتي سنة في كل مكان يحتاج أهله إلى معرفة اللغة العربية"[2]، فاليقظة العربية حقيقة واقعة وهي "حركة طبيعية لاشكَّ فيها قامت في نشأتها الحديثة على الرغم من السياسة الأوربية ولم تقم باختيارها وتدبيرها، وعادت إلى التجمع والوحدة بين الحربين العالميتين، لأنّها لابدَّ أن تعود بعد قومتها الأولى"[3].

فالسياسة في العالم العربي من أهم المسائل التي تشغل العقاد ممارسة وفكراً، ونحن هنا لا ننظر إليها من الناحية المباشرة المحددة في قضايا مطروحة، ولكن ننظر في الأطر العامة، وفي الإمكانيات في مجال الممارسة السياسية، ولعلَّ أول هذه الأمور هو السؤال عن الوعي السياسي عند الإنسان العربي، كيف هو؟

ويبدأ العقاد بتحديد المفهوم، فنجد أنَّ للوعي السياسي عنده مقياسين: الأول: يطابق الوعي القومي أو الوطني، والثاني: يطابق الوعي الاجتماعي أو الوعي المدني[4]، وهنا نسأل نسأل ما حظّ الإنسان العربي من هذين النوعين من الوعي[5]؟ ويؤكد العقاد حظ العربي من الوعي القومي منذ أقدم العصور، فالعربي منذ نشأته يعتز بنفسه وأصله، وكان حراً في

---

[1] – المصدر نفسه، ص/٤٤٢.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(أثر العرب في الحضارة الأوربية)**، ص/١٠٧.

[3] – المصدر نفسه، ص/١٠٨.

[4] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، مكتبة غريب، مصر، دون تاريخ. ص/١٥٨.

[5] – ينظر: الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/٣٤٧.

ترحاله وتنقله، وهو يتمتع بحيوية قومية تظهر في الثقة بالنفس والاعتداد بالشخصية، وذلك نجده في العربي فرداً وأمةً[1]، وحينما ظهرت الحركات الوطنية كان العرب أسبق إلى التمرد وطلب الاستقلال من ثورة اليمن والوهابية إلى ثورات لبنان وسورية ومصر والسودان، وهذا دليل قوة الوعي السياسي في رأي العقاد، يقول: "من هذا العرض السريع لتاريخ القومية العربية نتبين قوة الوعي السياسي عند العرب بهذا المعنى، ونستبشر خيراً بما يكون له من الشأن في صيانة حوزتهم وغيرتهم على حقوقهم وسعيهم إلى تثبيت قواعد الحرية في أوطانهم، وهي حديثة عهد بالاستقلال"[2].

أما الوعي السياسي بمعنى الوعي الاجتماعي أو الوعي المدني، فهو، في رأيه، يختلف من أمة إلى أمة، "ويتوقف على درجة الارتقاء، وعلى مدى مشاركة الفرد في حكم بلاده، حتى تتفق مصلحته ومصلحة القانون، وتصبح أمانة الحكم حاسة فيه ينساق بها إلى المصلحة العامة، بغير سائق من نصوص الشريعة أو رهبة الحاكمين"[3].

وقد رفض العقاد النظم الشمولية التي تقيد حق الفرد أو تضفي المجموع على الفرد، وهاجم النازية والفاشية والصهيونية والعنصرية وأشكال الديكتاتورية أو الاستبداد في الأفراد أو الدول أو المذاهب، وهذا يرجع إلى رفض العقاد ألوان التعصب العرقي كلّها إيماناً بكرامة الإنسان والحرية الفردية، فإيمان العقاد بالحرية جوهري وأساسي، والجامع بين كل هذا تأصيله لهذا كلّه إسلامياً.

ففي النظم السياسية رفض العقاد الدعوى العنصرية وبيَّن تهافتها من الناحية العلمية التاريخية، واعتقد أنَّ من علامات التقدم في العصر الحديث رفض العنصرية وإنكارها[4].

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/١٥٨.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/١٦٠-١٦١.

[3] – المصدر نفسه، ص/١٦١.

[4] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(بين الكتب والناس)**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دون تاريخ. ص/٨٥- ٨٩.

وينظر: العقاد. عباس محمود: **(القرن العشرون ماكان وما سيكون)**، المجموعة الكاملة، المجلد ١٠، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٨م. ص/٣٤٩.

ونتيجة لإيمان العقاد بالديمقراطية نظاماً إنسانياً نراه يرفض الفاشية التي تحرم الفرد حقوقه وتجعله في نطاق الدولة فقط، ولذلك فقد عدَّها أخت الشيوعية[١]، وذهب في تعليل سقوطها إلى أنَّها لم تحكم كما تحكم الأحزاب الديمقراطية، وأنَّها نازعت الأحزاب الأخرى بقوة السلاح والإرهاب، ولذلك فهي عنده ديمقراطية ناقصة مشوهة أو هي استبداد ناقص مشوه لأنَّها ليست من الديمقراطية وليست من الاستبداد القديم[٢]. وعلى الرغم من محاربة الفاشية للشيوعية، فإنَّ العقاد ربط بينهما في القضاء على حرية الفرد وتميزه.

ومن الأنظمة الشمولية التي نقدها العقاد أيضاً النازية، وهاجم هتلر كونه نموذجاً للديكتاتور، وهاجم النازية إحدى النماذج العنصرية، وعاب على الألمان ضعف التربية السياسية عندهم وضعف إيمانهم بالحرية، فلو جاء هتلر في أمة أخرى ربما لم يحدث له هذا النجاح، ومن هنا تظهر أهمية التربية السياسية التي تحتاج، في رأيه، إلى شيء غير نبوغ الأفذاذ، لأنَّها مسألة مرانة متسلسلة في بنية الشعب بجميع طبقاته وعناصره، ينتقل فيها خطوة بعد خطوة ودرجة بعد درجة، بالتدريب العملي والحوادث الفعالة في تركيبه وتأليفه، يقول: "فلا تبلغ منه التربية السياسية مبلغ العادة إلا إذا تعودها، ولا يجيء التعود بالأقوال والعظات وإن وجد القائلون والواعظون، فكيف وهم لا يوجدون؟"[٣].

وكانت الماركسية هي المذهب الفلسفي السياسي الذي لقي من العقاد أعنف ألوان الهجوم والاعتراض، وأصدر عدداً كبيراً من الكتب والمقالات في الهجوم عليها، وهو هجوم من أعنف ما عرفه تاريخ الفكر السياسي العربي المعاصر، ولجأ إلى التشهير بهزيمتهم الفكرية والسياسية أمام الرأي العام العربي[٤].

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(بين الكتب والناس)**، ص/٣٨.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الحكم المطلق في القرن العشرين)**، ص/٤١ وما بعد.

[٣]– يربط العقاد بين الدعوى وصاحبها، ولاسيما في مجال دعوات الإصلاح والدعوات الاجتماعية والفكرية. ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هتلر في الميزان)**، ص/٢٨٨.

[٤] – يصف العقاد كارل ماركس بعدم الوفاء وهو مثل في التطفل وطوية الشر والكنود، ولم يترك أستاذاً ولا زميلاً إلا وأصابهم بالتشهير والتجريح باستثناء إنجلز لاحتياجه إليه مالياً وقد وصفه الأخير في رسائله بجمود العاطفة وبالأنانية ونقص المروءة والشعور. ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الشيوعية والإنسانية في**

ويذهب العقاد إلى أنَّ الماركسية تقول بإرجاع الوجود كله إلى المادة، وتقف ضد الحرية الفردية والكرامة الإنسانية[١]، وهي دعوة تبشيرية تحاول أن تحل محل الدعوات الدينية[٢]، وهي في فلسفتها تنظر إلى الإنسان كما تنظر إلى الآلة أو كما تنظر إلى الحيوان[٣]، وهي فلسفة مادية بحتة تسعى إلى هدم الأخلاق، يقول: "الشيوعية ليست بخير، وإنَّ رأس المال محنة للأخلاق ولكن الشيوعية محو للأخلاق لا تقوم لها فيه قائمة"[٤]، وفنَّد العقاد قول الماركسيين: إنَّ قوانين المادية الجدلية هي التي قلبت الحقيقة وليس الجدل الهيجلي كما زعموا[٥]، وأمّا المادية التاريخية وتطورات المجتمع الإنساني كما يصورونه، فالتاريخ نفسه يشهد على تهافت الحجة، ويظهر أنَّ الأمر ليس على ما تصور ماركس وأصحابه[٦].

وقرن العقاد الماركسية بالنازية حين تحدث عن الجوار بين الكتب الماركسية والكتب النازية في مكتبته[٧]، بل كتب كتاباً قرن الشيوعية بالاستعمار سماه (لاشيوعية ولا استعمار)[٨].

شريعة الإسلام)، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٣م. ص/٤٠-٤٢. وينظر: النقاش. رجاء: **(عباس العقاد بين اليمين واليسار)**، ص/١٨٣.

[١] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(في بيتي)**، سلسلة اقرأ ٣٣، تصدرها دار المعارف، القاهرة، آب، ١٩٤٥م. ص/٢٨.

[٢] - المصدر نفسه، ص/٣٠.

[٣] - المصدر نفسه، ص/٣١.

[٤] - المصدر نفسه، ص/٣٤.

[٥] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام)**، ص/٨٤-٩٨.

[٦] - المصدر نفسه، ص/١٠٧-١١٨. وينظر: الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/٤٢٨.

[٧] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(في بيتي)**، ص/٤١.

[٨] - رفض العقاد في هذا الكتاب الشيوعية والاستعمار بكل أشكالهما السياسية والاقتصادية والثقافية، وخلص إلى أنَّ من يعرف مساوئ الشيوعية والاستعمار لا محل عنده للشيوعية والاستعمار، يقول: "فإنهما شرَّان لا تبقى منهما بقية ويبقى معها خير لأمة شرقية، وكل ما بين الشر والشر من فارق فهو الفارق في الجهود التي تلزمنا للتيقظ له والحيطة منه والسعي الناجح للخلاص من فعله ومن دعواه".

والظاهر أنَّ العقاد لم يهاجم الماركسية من موقع فكري بحت، بل هاجمها من موقع آخر كمفكر ديني يرى في الماركسية رفضاً للأديان وإنكاراً لها[١]، ففي معرض نقده للشيوعية دافع عن الإسلام الذي يؤكد الحرية الفردية والمسؤولية الفردية ويحدد العمل على قدر الطاقة، ويسخر المجتمع من أجل مصلحة الفرد، ويشير العقاد إلى أساليب الدعاية الشيوعية عن الإسلام ووصفها إياه بالرجعية، ودعوتهم إلى رد المسلمين إلى حياة البداوة وركوب الخيل والجمال، ووصفهم أنَّ الإسلام جاء بالرجعية، ويفنِّد العقاد هذه الحجة فيرى أنَّها حجة سخيفة، فالأديان لا توجد اليوم لتلغى في الغد، وإنَّما توجد لتدين بها الأمم في أجيالها المتعاقبة[٢].

ويذهب رجاء النقاش إلى أنَّ العقاد لم يهضم الفكر الماركسي، ولم يدرسه بدرجة تسمح له بنقده على هذه الصورة الشاملة، فاستخدام العقاد كلمة المادية يكشف تماماً أنَّ العقاد يفهم المادية بمفهوم عامي وليس مفهوماً علمياً، وربطه بين النازية والماركسية ضعيف لأنَّ النازية والرأسمالية يقفان تماماً في الموقف المناقض للماركسية من الجانب النظري والتطبيقي على السواء، "وخطأ العقاد الرئيس أنَّه لم ينطلق في اعتراضه على الماركسية من موقف فكري متكامل، فلم يكن صاحب نظرية محددة ينقد الماركسية من خلالها، ولم يقدم بديلاً عنها، بل قدم أفكاراً متناثرة لا يتكون منها في مجموعها أي موقف متكامل"[٣].

ينظر: العقاد. عباس محمود: **(لا شيوعية ولا استعمار)**، كتاب الهلال، القاهرة،١٩٥٧م. ص/٢٠٣ وما بعد. وقد حارب العقاد الاستعمار واستبداد الحكومات والملك ومواقفه في ذلك واضحة. ينظر: شرف. عبد العزيز: **(عصر العقاد: صفحات مطوية من حياة العقاد الصحفية)**، ص/٢٤٩ وما بعد.

[١] – ينظر: النقاش. رجاء: **(عباس العقاد بين اليمين واليسار)**، ص/٢١٠.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام)**، ص/٢٨٦.

[٣] – من أخطاء العقاد في فهمه للماركسية أنَّه ربط بين الصهيونية والشيوعية، وعلى الرغم من أنَّ عدداً من الدول الشيوعية قد أيَّدت إسرائيل في بدايتها إلا أنَّ ذلك لا يعني أبداً من وجهة النظر العلمية توافقاً فكرياً كاملاً بين الصهيونية والشيوعية كما يقول العقاد. وهناك نسبة كبيرة من الشيوعيين العرب قد أخطؤوا خطأً فادحاً في سنوات١٩٤٧ و١٩٤٨ في النظر إلى قضية فلسطين بتأييد قرار التقسيم وإقامة دولة إسرائيل ورفض الكفاح المسلح العربي الصهيوني، فعلى الرغم من كلّ ذلك فإنَّ التوافق النظري والعلمي بين الصهيونية والشيوعية لا سند له من الحقيقة ولا من المبادئ الفكرية السليمة. ويذهب رجاء النقاش في تعليل ذلك إلى أنَّها "عادة العقاد في خصوماته الفكرية والسياسية، فقد وجد دائماً أنَّ من السهل عليه أن يطعن

ورفض العقاد الصهيونية وبيَّن تهافتها وتهافت دعوتها في أحقيتها في فلسطين أو أرض الميعاد في معتقدهم، وبيَّن تهافت القول باضطهاد اليهود، وهي مسألة ترجع إلى اليهود وسلوكهم مع الأمم وذلك لطبيعة فيهم هي طبيعة المعاندة والمشاكسة، أو كما وصفهم القرآن ﴿ تَحسَبُهم جَميعًا وَقُلُوبُهم شَتّى﴾[١]، الأمر الذي أدى إلى كراهيتهم لانعزالهم وتآمرهم على الشعوب التي عاشوا فيها مع أعدائها وعملهم بالسمسرة والاحتيال، واستباحتهم لكل وسيلة من أجل أهدافهم[٢]. كما ردَّ على ادعاء نبوغ اليهود وتفوقهم على سائر الأجناس البشرية[٣]، فاليهود شعب أناني مريض لأنَّهم تخيلوا أنفسهم شعب الله، وأنَّ الله إلههم وحدهم بغير شريك، وأنَّ الساسة في العالم كله مطالبون بخدمتهم ومحاباتهم والتعصب لهم مئة في المئة، وإلا فهم أعداء مغضوب عليهم بغير عذر ولا هوادة[٤].

خصومه بأعنف الطعنات، ومن هذه الطعنات القاسية أن يربط بينهم على الدوام وبين الحركات الفكرية والحركات السياسية التي ثبت للرأي العام ما فيها من ضعف وخطأ وانحراف مثل الصهيونية والنازية".

لمزيد من التوسع ينظر:

- العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، المجموعة الكاملة، المجلد ١٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة،١٩٩١م. ص/١٢٩ وما بعد.

- البشري، طارق: **(الحركة السياسية في مصر: ١٩٤٥- ١٩٥٢م)**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م. ص/٢٦٢-٢٦٥.

- النقاش. رجاء: **(عباس العقاد بين اليمين واليسار)**، ص/٢٠٥- ٢٠٦، ٢٨٩.

[١] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، ص/٩٤. والآية من سورة الحشر، الآية/١٤.

[٢] - ردَّ العقاد على مسألة اضطهاد اليهود بحقائق ثلاث: الأولى أن الصهيونية هي المسؤولة عن كل اضطهاد تجرّه على نفسها وعلى أبناء دينها، والثانية: أنّ الصهيونيين أشدّ الناس اضطهاداً لغيرهم إذا ملكوا القدرة الظاهرة أو الخفية، والثالثة: استغلالهم لدعوى الاضطهاد واستخدامها وسيلة لتسخير الأمم لأغراضهم باسم الإنسانية والغيرة على الحرية. ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، ص/٩٤- ٩٨، ١٠٢. وينظر: الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/٤٢٧- ٤٢٨.

[٣] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، ص/١٠٧.

[٤] - المصدر نفسه، ص/١٥٠.

لقد أدرك العقاد الواقع السياسي في زمنه فخرج برؤيا مستقبلية لطبيعة الصهيونية[1]، فرأى أنَّ الجهود الصهيونية العالمية في زمنه تنحصر في غاية واحدة، هي إنقاذ إسرائيل من قضائها الذي تخشاه، يقول: "حياة الصهيونية العالمية في الصلح مع العرب، وفي استبقاء نفوذها بالبلاد الأمريكية، وكل جهودها في العصر الحديث ضائعة إنَّ لم تحقق هاتين الغايتين"[2]، فقد سئم الأمريكيون من الصهاينة وأخذ الكثيرون منهم يشعرون أنَّهم يحتملون من أجل إسرائيل[3] فوق الطاقة على غير جدوى وإلى غير نهاية.

أمّا بقاء إسرائيل فلن يكون إلا بوسيلتين أولاهما الصلح مع العرب، والأخرى استبقاء نفوذها في البلاد الأمريكية، يقول: "فالواقع أنَّ إسرائيل هالكة لا محالة إذا استمرت مقاطعة العرب لها سياسياً واقتصادياً بضع سنوات أخرى، ولهذا يتعمدون خلق المشكلات بين إسرائيل والبلاد العربية، عسى أن يؤدي البحث في المشكلات إلى البحث في الصلح، وعسى أن يؤدي البحث في الصلح إلى فكّ الحصار السياسي والاقتصادي عن الدويلة القائمة على غير أساس"[4].

وتثير إسرائيل مشكلات الحدود الفلسطينية، وتصور عملها بأنَّه من أعمال القصاص، وأنَّها لا تلجأ إلى ذلك باختيارها، ويرى العقاد أنَّ الصهيونيين يكذبون هذه الدعوة في كلامهم الذي ينشرونه بين الأمريكيين، ويعلنون أنَّ خلق هذه المشكلات على الحدود إنَّما هو خطة مدبرة لإكراه العرب على الصلح، وإنقاذ إسرائيل من الخطر المحتوم الذي تهددها به المقاطعة[5].

---

[1] – أورد العقاد آراءه في الصهيونية وقضية فلسطين في مجموعة كبيرة من المقالات، نشر معظمها في جريدة "الأساس" سنة ١٩٤٨م، وقد ظهرت هذه المقالات في كتاب عنوانه "الصهيونية وقضية فلسطين" وهو الكتاب الذي نشر بعد وفاته، وأصدر العقاد كتاباً عن "الصهيونية العالمية" سنة ١٩٥٥م وفي هذين الكتابين أهم ما كتبه العقاد عن هذه القضية. ينظر: النقاش. رجاء: **(العقاد بين اليمين واليسار)**، ص/٢٥٦– ٢٦٧.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، ص/٣٩.

[3] – المصدر نفسه، ص/١٣٨.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، ص/١٣٦.

[5] – يستدل العقاد بما نشره موشي برليانت عام ١٩٥٤م في مجلة هاربرس بعنوان: "سياسة القصاص الإسرائيلية" كتب له على رأس المقال خلاصة قال فيها: "إنَّ حوادث الحدود الدموية قلما تكون عرضية، وإنما هي من بعض جوانبها قصاص وأخذ ثأر، ومن الجانب الآخر خطة مدبرة لسوق العرب كرهاً إلى

فإسرائيل تتهافت على مصالحة الدول العربية، وفكّ الحصار الذي تضربه تلك الدول عليها، ولا يكفيها أن ترغم الأمة العربية على مصالحتها وفتح أسواقها لمصنوعاتها، "بل يلزمها أشد اللزوم أن ترغم العرب جميعاً على البقاء–مدى السنين– بغير صناعة تنافس الصناعة الصهيونية، وتستأثر بالخامات لمعاملتها وأبنائها، وهذه هي النقيضة التي تضاف إلى غيرها من النقائض ولا تختمها على كثرتها"[١].

وإذا كان هناك شيء يتفق عليه العرب والصهيونيون ويتفق عليه من يكتبون لمصلحة القضية العربية ومن يكتبون لمصلحة الصهيونية فتلك هي الحقيقة التي تبدو لأول مرة نظرة ثم تبدو مؤكدة مرددة بعد مئة نظرة "أنَّ إسرائيل لا تحتمل البقاء مع مقاطعة العرب لها، فإذا قاطعها العرب وثابروا على مقاطعتها فليس في الأرض قوة تنصرها عليهم، وليس بالعرب من حاجة إلى سلاح يدفعون به خطرها أمضى من هذا السلاح"[٢].

فإسرائيل تعيش على المعونات الأجنبية والتبرعات الخارجية بغير انقطاع، وهو مورد لا يكفي لتدبير وسائل البقاء الطويل، والبديل أن تعيش بمواردها وصناعتها ومرافقها الاقتصادية، ولكن هذا غير ممكن إذا تقدم العرب في الصناعة والتجارة[٣].

ويفسر العقاد الواقع السياسي وطبيعة العلاقة بين العرب وإسرائيل من خلال وعي المفكر المدرك لجدلية العلاقة بينهما فيرى، بناء على ما تقدم، أن ليس من المعقول أن "يُسمح للعرب في التقدم على إسرائيل في عدة الصناعة وموارد الثروة والمال، وستقيد نهضتهم وبرامج الإصلاح في أوطانهم"[٤].

إنَّ إسرائيل لم توجد لتعيش بمواردها، إنَّها لم توجد لتعتمد على نفسها، ولكنها "وجدت لتخنق الحياة العربية من حولها، وتتقدم وحدها بصناعتها بين بلاد لا صناعة لها،

مائدة الصلح، ومن الناس من يصفها بالواقعية، ومنهم من يصفها بالخبث، ولكنها تؤذن بأن تنجح وتفيد".

المصدر نفسه، ص/١٣٦–١٣٧.

[١] – العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، ص/١٦٤.

[٢] – المصدر نفسه، ص/١٧٤.

[٣] – المصدر نفسه، ص/١٧٩.

[٤] – المصدر نفسه، ص/١٨٠.

ولا فائدة لها في العالم الإنساني غير امتصاص دمها لإحياء بنية شاذة، تعطيها من فضلات الرزق ما تجود به عليها، كي تستبقي في عروقها بقية من الدم تمتصه وتعيش عليه"[١].

ويستشف العقاد من خلال دراسته للصهيونية أنَّها كيان قابل للفناء، والفناء مسألة وقت ليس غير، ومن علامات فنائها أنَّها بنية متناقضة، يصلحها من ناحية ما يفسدها من ناحية أخرى، ولا مفرَّ لها من النقيضين، وليس من اليسير عليها أن تجمع بينهما، ولا أن تطمئن معها إلى طول البقاء، وأكبر جراثيم الفناء في هذه البنية أنَّ الخلاف شديد بين الصهيونيين على عقيدة الصهيونية[٢]، أحدهما يلغي الفواصل بين اليهود وبين أمم العالم خلافاً لعقيدة الشعب المختار، والآخر يجعل الصهيونية وطناً قائماً بغير العرش الموعود في بيت داود[٣].

إنَّ العقاد هنا يطرح رؤيا مستقبلية متفائلة، تنطلق من الواقع وتتجاوزه، وهذه الرؤيا ليست من قبيل الأحلام المستحيلة التحقق، ففي معرض حديثه يكاد يجزم بزوال هذا الكيان من المنطقة، فقد رأى أنَّ "إسرائيل هي القضاء المبرم على إسرائيل وعلى الصهيونية بعدها بأمد قصير"[٤]. لكنْ من الحكمة ألا يستصغر المرء قوة عدوه، "ومثله في الحكمة ألا يستصغر قوة عدوه وألا يبالغ في استعظامها من باب أولى، لأنَّه إذا استعظمها ضيع في الحذر منها جهوداً يضره أن تضيع، وينتفع العدو بضياعها عليه"[٥].

ويخلص العقاد في نهاية حديثه عن الصهيونية إلى أنَّ المسألة في جوهرها أكبر من مسألة الخلاف الحاضر بين العرب وإسرائيل، فإنَّما هي مسألة الموازنة بين نتيجتين لا معدى عن إحداهما على تعاقب الأيام، "فإما أن تذهب إسرائيل من حيث أتت، وإما أن تبقى الأمم العربية فريسة لإسرائيل تأكل من لحمها ودمها وتحول بينها وبين التقدم، لكي تأمن مزاحمتها اليوم وغداً وإلى آخر الزمان في ميدان الصناعة والتجارة والارتقاء على

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، ص/١٨١.

[٢] – المصدر نفسه، ص/١٦١.

[٣] – المصدر نفسه، ص/١٦٢.

[٤] – المصدر نفسه، ص/١٥١.

[٥] – المصدر نفسه، ص/١٥٧.

الإجمال. وذهاب إسرائيل من حيث أتت أهون النتيجتين وأدناهما إلى المعقول، وذهابها من حيث أتت نتيجة محتومة في مصير صهيون"[1]. والملحوظ أنَّ نظرة العقاد هنا نظرة متفائلة في ضوء الأوضاع السياسية الراهنة في العالم في زمنه وفي وقتنا الحاضر، ولكن من يدري؟!

لقد كان العقاد مفكراً سياسياً ينطلق من مبادئ يؤمن بها، ويدعو إليها، ولذلك سبق الأحداث وتنبأ بها، وبذا نخالف ما ذهب إليه رجاء النقاش من أنَّ العقاد كان معلقاً سياسياً لا مفكراً سياسياً[2]، ونرى أنَّ العقاد كان مفكراً سياسياً حيناً ومعلقاً سياسياً حيناً آخر يناقش الأحداث ويحاول تفسيرها وتقديم الرأي فيها.

وبالجملة فالعقاد يرفض كل مذهب يحدد موقفاً شاملاً متكاملاً من كل نواحي النشاط الإنساني، ويرفض أي نظرية سياسية تستخدم العنف عند التطبيق أو تعتمد عليه أو تبرره، والدين عامل مهم في معارضة تلك المذاهب من وجهة نظر العقاد، ومصدر رفضه لها هو في كلمات: إيمانه بالدين ورفضه للعنف، وإيمانه بالحرية الفردية والحرية الفكرية التي هي أثمن ما في حرية الفرد، وضرورة الحوار وتنوع الآراء في المجتمع الواحد، بدلاً من أن يكون المجتمع كله خاضعاً لفكرة واحدة تسيطر عليه وتقوده وتمنع التعدد والتنوع في داخله، وكل هذه المبادئ والأفكار التي يؤمن بها العقاد، متوفرة من وجهة نظره في الديمقراطية[3].

والملحوظ أنَّ العقاد نظَّر في الفكر السياسي وشارك في أحداث عصره مشاركة فعالة، وكان محور حديثه السياسي يدور حول الحرية السياسية ودفاعه عنها مستنداً في ذلك إلى الفكر الديني، والذي برهن العقاد من خلاله على اهتمام الإسلام بالوضع السياسي، ولم يغب الجهد الفكري الفلسفي في بحثه وتنظيره السياسي الذي اعتمد الفكر الغربي.

أما رؤيا العقاد الجمالية للتاريخ فهي رؤيا استقراء الماضي الأمر الذي يتيح له استكشاف المستقبل ومعرفته أو ربما توقعه، ذلك أنَّ التاريخ في فكر العقاد ليس مجرد

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، ص/١٨٩.

[2] – ينظر: النقاش. رجاء: **(العقاد بين اليمين واليسار)**، ص/٢٥٦.

[3] – المرجع نفسه، ص/١٨١– ١٨٣.

مصادفات، بل هو معنى تدل عليه حوادثه وتسلسلها من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل[1].

ونذهب مع رأي رجاء النقاش في أنَّ العقاد كان يعتمد في ثقافته السياسية على الفكر الذي ولّدته الديمقراطية الغربية، فالديمقراطية، عنده، هي الانتخابات والبرلمانات وحرية الصحافة والرأي والتعبير وما إلى ذلك، أمّا الديمقراطية الاقتصادية فلم يعرفها العقاد، وعبارة (الديمقراطية الاقتصادية) لم ترد إطلاقاً في كتاباته[2]، ولكن النقاش نسي جانباً جوهرياً في ثقافة العقاد السياسية هي الفكر العربي الإسلامي الذي جاء مستنداً إلى الدين دون تعصب أو ضيق أفق يحد من اتساع الحياة، أو يتجاوز ضرورات العصر وينغلق في رؤيا لا تعي أهمية الاجتهاد مع التغيرات المتلاحقة لتقدم الإنسانية، أو لا تملك شجاعة هذا الاجتهاد وشروطه، ويتسع اهتمامه بالجانب السياسي من ناحية إلى النظر الإنساني والنظر إلى الأمة الإسلامية والنظر في مشاكل الأمة العربية، وهذه النظرة الإنسانية تعتمد أساساً على الفكر العربي بشكل علمي منهجي[3].

لقد اعتمد العقاد في ثقافته السياسية على الفكر العربي الإسلامي، وعلى الفكر الغربي من خلال موقف توفيقي بينهما، بل زاوج بينهما وخرج برؤيا سياسية هي أقرب إلى الفكر السياسي منها إلى التعليق السياسي على أحداث عصره.

ثانياً ـ التيار الثقافي الاجتماعي:

الاختلاف بين الأمم وحضاراتها ليس وليد العصور الحديثة، بل هو حالة لازمت المراحل التاريخية منذ القدم، والمقصود بهذا الاختلاف بعده الحضاري من حيث التباين التام بين حضارات تمثل كل واحدة منها أمة تصوغ بطابعها حياتها وفق المفهومات التالية: الله والإنسان والكون.

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(القرن العشرون ماكان وما سيكون)**، ص/٢٨١– ٢٨٢.

[2] – ينظر: النقاش. رجاء: **(عباس العقاد بين اليمين واليسار)**، ص/١٥٨.

[3] – ينظر: الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/٣٠٨– ٣٠٩.

ويتناول الحديث عن هذا الاختلاف الجانب السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ويهمل الجانب الثقافي الأدبي، الذي هو روح الحضارة، وصورة طابعها وخصوصيتها، والعاكس الجوهري لخصائصها وطرائق تعاملها وأطروحات حياتها، ولذا فهو قادر على إبراز أوجه الاختلاف بين الحضارات المختلفة بما لديه من وسائل وأدوات في التصوير والغوص في أعماق الروح الإنسانية[١].

ويشكل الأدب حيزاً مهماً من معطيات الحضارة الإنسانية، فهو في قمة الهرم من حيث استخدام الإنسان اللغة استخداماً جمالياً، وتتشكل الحضارة من مجموع المواقف التي يصوغها المجتمع من: الله والإنسان والكون، واللغة أداة حفظ تلك المواقف ونقلها للأحفاد لتعطيهم منهج حياة وطريقة تفكير ورؤيا جمالية، وتصوغ من خلال ذلك طريقة تعاملهم مع الواقع لبناء المستقبل.

وقد عاش العقاد في مرحلة تحولات سياسية واجتماعية وثقافية أثّرت في الفكر العربي، فكان فكره ونتاجه الأدبي والجمالي نتيجة لهذه التحولات التي صبغت عصر النهضة بصبغته الخاصة، وقد اشتدت حدة التأثير الأوربي، وبرزت التناقضات في المجتمع العربي، وسعى بعض المثقفين إلى فرض الثقافة الغربية بدلاً من الثقافة العربية، وهو ما كان له أثر كبير في ظهور الصراع بين أنصار الثقافتين.

إنَّ الصراع في الوطن العربي لم يكن- ولا هو الآن- صراعاً بين قوى التجديد والتقليد، بل أخذ مظهراً آخر مزدوجاً ومعقداً هو الصراع ضد الغرب ومن أجله في الوقت نفسه: ضد عدوانه ومن أجل قيمه ومظاهر التقدم فيه، وفرض النموذج الغربي ذاته على الثقافة العربية بعيداً عن الأصول التراثية وقطيعة لها عن الماضي، "مما أدى إلى صراع آخر على الساحة النهضوية العربية، هو الصراع من أجل الأصالة، فريق يتمسك بالأصولية التراثية العربية الإسلامية، وفريق يدعو إلى الأصولية الحداثية الغربية، وهو ما أدى، مطلع القرن العشرين إلى انقسام القوى النهضوية العربية إلى فريقين: فريق يعدُّ الغرب هو الخصم

---

[١]- ينظر: عبّود. شلتاغ: **(الأدب والصراع الحضاري)**، ص/٥.

الأول والأخير، وينادي بالثقافة العربية، وفريق يعدُّ الإمبراطورية العثمانية هي الخصم التاريخي المباشر، وينادي بالثقافة الغربية"[1]، وثمة فريق حاول التوفيق بينهما.

وفي مقابل أنصار الثقافة الغربية كان هناك معارضة عُرِف أصحابها بزعماء الإصلاح أخذوا ينظّرون إلى ما آلت إليه النهضة، فالتطبيق سبق التنظير في النهضة العربية عندما بدأت الثقافة الغربية تغزو الشرق العربي الإسلامي وبدهي أن تتعدد المواقف الثقافية المعرفية إزاء ذلك، فهي إمّا أن تكون معارضة لأي شيء، وإمّا أن تكون مؤيدة، أو أن تتخذ موقفاً وسطاً يحاول التوفيق بين الموقفين.

هذه المواقف سندرسها في الفقرة الآتية التي سنقسمها إلى قسمين، الأول: يهتم بالحياة الثقافية (العالمة) وما ساد فيها من دعوات فكرية تغريبية، والثاني: يتحدث عن الحياة الاجتماعية (الثقافة غير العالمة) التي تلقت تلك الأفكار التغريبية. إنَّ هذا التقسيم مبدئيٌّ، فالعلاقة بين الثقافتين متداخلة، والعلاقة بينهما وبين المجتمع علاقة وثيقة، إذْ إنهما نتاج المجتمع، والمجتمع لا بدَّ أن يصدر عن ثقافة تمثل قيمه وأفكاره، فالعلاقة بينهما تشكل وحدة عضوية.

٢/١ ـ الحياة الثقافية:

عاش العقاد في خضم هذا الصراع بين أنصار الحضارتين العربية والغربية وساهم فيه، فكان فكره ونتاجه الأدبي والجمالي نتيجة لهذا الصراع الذي صبغ عصر النهضة بصبغته الخاصة، وميزة العقاد أنَّه أخذ موقفاً توفيقياً بين الثقافتين الغربية الوافدة والعربية الأم في موقف معرفي عكس الأصالة والمعاصرة في آن معاً، وتجلى ذلك في التحرر من القديم كما تجلى في التحرر من الجديد، فالزمان الذي كان يؤخذ فيه كل قديم لأنَّه قديم قد ولَّى، وكذلك الزمان الذي يؤخذ به كل جديد بلا مراجعة ولا تصرف، يقول: "لا القديم كله

---

[1] – ينظر: الجابري. محمد عابد: **(إشكاليات الفكر العربي المعاصر)**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٠م. ص/٢٨– ٢٩.

نافع ولا البدع الجديدة كلها نافعة، ولكن النفع كل النفع في الحس الصادق والرأي الجريء والعزيمة البصيرة، لأنَّها تستبقي ما هو جدير بالبقاء من القديم والجديد على السواء"[١].

لقد أخذ العقاد من الثقافة الغربية الجديدة الوافدة واستوعبها، وفي الوقت نفسه حافظ على الثقافة العربية (العالمة وغير العالمة) وجمع بينهما في رؤيا معرفية وعت حقيقة الماضي ولم تستخفَّ به، كما وعت حقيقة الحاضر ولم تغفل عنه.

وهو يؤمن بأهمية الثقافة العربية[٢] وقيمتها وأثرها في حضارة الإنسان، ويؤمن في الوقت نفسه بتكامل الحضارات، فالعرب شأنهم شأن غيرهم أثَّروا وتأثّروا، ومن يطلب من حضارة أن تقدم الجديد فقط فمعنى هذا أنَّه يطلب أن تلغي ما سبقها، أي يطلب منها أن "تناقض الحضارة في فضيلتها الكبرى، وتلك الفضيلة هي فضيلة السماحة والحرص على تراث بني الإنسان"[٣].

ويبين العقاد فضل الثقافة العربية من غير عنصرية تنكر حق الآخرين، يقول: "الأمم الشرقية والغربية جميعها دائنة ومدينة في تراث الحضارة الإنسانية، وأنَّه ما من أمة لها تاريخ مجيد إلا وقد أعطت كما أخذت من ذلك التراث"[٤].

إنَّ تأثير الثقافة العربية قديم يشرحه العقاد بأدلته التاريخية ففي كتابه (الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين) أراد تصحيح ما شاع من أوهام عن تخلف الأمة العربية في ميادين الثقافة، وأكدَّ فضل الثقافة العربية على الإنسانية في الماضي وأمَّل في أن تكون كذلك في الأجيال المقبلة، كما أنَّه أراد تأكيد هذه الفكرة في أذهان المتأثرين بها من صرعى المذاهب الأجنبية بين العرب وهم كثر (للأسف الشديد) بلفظه[٥].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**على الأثير**)، دار الفكر العربي، بيروت، دون تاريخ. ص/٩٣- ٩٤.

[٢] – للعقاد كتابان مهمّان يبين فيهما إيمانه العميق بالعبقرية العربية وأثرها في الحضارة الإنسانية، وهو إيمان لا يعتمد على العاطفة، بل على العقل والبحث العلمي الدقيق، والكتابان هما (أثر العرب في الحضارة الأوربية) و(الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين).

[٣] – العقاد. عباس محمود: (**أثر العرب في الحضارة الأوربية**)، ص/٣٢.

[٤] – المصدر نفسه، ص/١٤٠.

[٥] – العقاد. عباس محمود: (**الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين**)، المجموعة الكاملة، المجلد ١٠، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٨م. ص/٢١٠.

ويرى العقاد أنَّ العرب تعرضوا أكثر من غيرهم لموجات التعصب منذ أيام الشعوبية وإلى أيام الاستعمار والتبشير والشيوعية، فوجهت إليهم اتهامات كثيرة، ومحاولات للغضِّ من قدرهم وقدراتهم، من ذلك القول: إنَّهم بعثوا بالدين ولم يبعثوا بالدنيا، وإنَّهم لا يفلحون إلا محكومين في دولتهم أو غيرها، وإنَّهم لا يحسنون الحكم، والدليل على ذلك خروجهم من الأندلس. ويرفض العقاد هذه الاتهامات فيرى أنَّ الرومان في مستعمراتهم لم يمكثوا أكثر من العرب في الأندلس، كما أنَّهم لم يستطيعوا أن يبشروا بأديانهم بل تحولوا إلى ديانة المحكومين، وكذلك الإنكليز لم يمكثوا في أمريكا أكثر مما مكث العرب في الأندلس، كما أنَّهم لم يتركوا من الآثار ما يقارب ما تركه العرب في الأندلس[1].

إنَّ دفاع العقاد عن الثقافة العربية ليس دفاعاً متعصباً بل هو دفاع له أدلته، ويرى في المقابل أنَّا يجب ألا نغتر بأنفسنا، ونعتقد أنَّنا بلا عيوب أو نتصور عيوبنا هينة ولا نحتاج إلى مشقة وجهد في الإصلاح، يقول: "لنا عيوب غير هينة ولنا أخطاء غير قليلة، ما يغرينا فيها أنَّنا نؤمن بأنَّنا قادرون على تصحيحها وعلى اجتنابها وأنَّها ليست بالأبدية التي لا تفارقنا كما زعم المفترون علينا"[2].

ويرفض العقاد الأخذ عن الحضارة الغربية[3] فقط أو التأثر بها لكونها مبعث المعرفة وفيها الإنتاج العلمي والأدبي والفلسفي والنظم الاجتماعية والسياسية دون غيرها من الأمم، بل يرى أنَّ الحكمة أينما وجدت فقومه أحقّ بها، يقول: "إنَّنا نتطلع إلى الشروق من كل مكان حتى من الشرق القديم وحتى من الجنوب إذا طلع علينا شعاع من الجنوب ولا نتطلع إلى الغرب وحده حين نترقب الشعوب"[4]. ذلك أنَّ مفهوم الحضارة في فلسفته هي

---

[1] – رفض العقاد أيضاً القول بتفوق اليونان في طلب العلم وتفوق اليهود في المال، ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين)**، ص/٢١١-٢١٢.

[2] – المصدر نفسه، ص/٢١٤.

[3]– يرى العقاد في توصيفه للحضارة الغربية أنَّها تغلب الجانب المادي على الجانب الروحي وهي ليست خالية من هذا الجانب، وليست مادية صرفة، ودليله على ذلك أنَّ الحضارة الغربية تتطلع إلى الجانب الصوفي في الحضارة الإسلامية. ينظر: العقاد. عباس محمود: **(عيد القلم ومقالات أخرى)**، تحرير: الحساني حسن عبد الله، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، دون تاريخ. ص/٢٩٠. والعقاد. عباس محمود: **(بين الكتب والناس)**، ص/١٥٦-١٥٧.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(قيم ومعايير)**، دار الجيل، بيروت، دون تاريخ. ص/٣٤٤.

الحضارة الإنسانية، يقول: "إنَّنا نعتقد أنَّ الحضارة – إنْ كانت حضارة بحق- فهي حضارة إنسانية عامة، لا غربية ولا شرقية، هي أطوار تتشعب مسالكها ثم تتلاقى في وجهتها، ولعلها اليوم آخذة في التلاقي والاقتراب"[١].

وموقف العقاد من الغرب والحضارة الإنسانية موقف توفيقي بين الجانبين، فله رؤيا تؤكد ضرورة توسيع أفق الحياة في سبيل التقدم الإنساني عبر التمازج الحضاري بين الشرق والغرب، عبر تلاقي ثقافتين مختلفتين بتكامل وانسجام دون أن تسيطر ثقافة على أخرى.

إنَّ إحياء التراث يعدُّ أحد الأوجه المهمة في قضية التجديد وفي قضية النهضة عند العقاد الذي يدعو إلى وجوب النظر في التراث العربي والاستفادة من كنوزه في مجالات الفكر والأخلاق والفنون[٢].

وقد تعددت كتاباته في الثقافة العربية في مشروعه للنهضة بمفهومها الإسلامي، وهو جزء جوهري من ثقافة العقاد، ذلك أنَّ التراث صلة مستمرة وذاكرة للأمة وجزء من بنيانها الوجداني العقلي يربطها بحاضرها.

إنَّ كتابات العقاد في إحياء الثقافة العربية الإسلامية ورجالاتها تهدف إلى ربطها بالحياة المعاصرة، واستلهام الطموح من هذا الماضي، بمعنى أنَّ إحياء التراث هو تحريض للواقع الثقافي، ولم يقتصر دفاعه عن الثقافة العربية الإسلامية[٣]، بل كان في الوقت نفسه

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**بين الكتب والناس**)، ص/١٥٦- ١٥٧.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(فنون وشجون)**، ص/٥٠.

[٣] – كتب العقاد العديد من الكتب في الثقافة العربية والإسلامية، مستخدمًا ثقافته الواسعة وقدرته على الجدل، وإفحام الخصوم بالمنطق السديد، من كتبه في ذلك: (الله جل جلاله – كتاب في نشأة العقيدة الإلهية) و(إبراهيم أبو الانبياء) و(عبقرية المسيح في التاريخ وكشوف العصر الحديث) و(عبقرية محمد) و(عبقرية الصديق) و(عبقرية عمر) و(عثمان بن عفان ذو النورين) و(عبقرية الإمام علي) و(عبقرية خالد) و(فاطمة الزهراء والفاطميون) و(الصديقة بنت الصديق) و(الحسين أبو الشهداء) و(عمرو بن العاص) و(معاوية بن أبي سفيان في الميزان) و(داعى السماء بلال بن رباح مؤذن الرسول) و(شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة) و(أبو نواس الحسن بن هانئ) و(ابن الرومي: حياته من شعره) و(رجعة أبي العلاء) و(حقائق الإسلام =

يدافع عن الفكر الجديد والمعاصر وعن رجال النهضة العربية[1].

والرؤيا الشاملة تختص بأهمية دراسة العقاد لهذا التراث الحديث في نهضتنا والوقوف عليها أيضاً كما كان موقفه من الحضارة الغربية وشخصياتها الأدبية والفكرية والسياسية، وقد رأيناه يتفاعل بنهضة الأمة في وعيها السياسي ويدعو إلى أن يلحق وعيها الاجتماعي بوعيها السياسي[2]، وهو على ثقة في رأيه هذا، وكذلك جاء رأيه في مجالات الأدب، فهو يؤكد في ثقة وتفاؤل أنَّ أدب العالم العربي سيكون أدباً عالمياً[3]، وكذلك يشير إلى استحقاق بعض الأدباء العرب جائزة نوبل، ويظهر تفوقهم على غيرهم ممن حصلوا عليها بل رجح في مجال واحد على (جون شتاين بك) في سنة حصوله على جائزة نوبل أربعة أدباء عرب يفضلونه في المزايا ولا يقصرون عنه في واحدة منها، وقد كان هؤلاء هم توفيق الحكيم ومحمود تيمور وميخائيل نعيمة ونجيب محفوظ[4].

=وأباطيل خصومه) و(الفلسفة القرآنية) و(التفكير فريضة إسلامية) و(مطلع النور أو طوالع البعثة المحمدية) و(فلسفة الغزالي) و(ابن رشد) وغير ذلك.

[1] – أمثال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وسعد زغلول، وكتابات العقاد عن رواد النهضة وزعماء مصر والعالم الإسلامي والشرقي علامة على الطريق لإظهار فضل الممتازين ولتدارك العلوم، من كتبه في ذلك: (محمد عبده) و(سعد زغلول زعيم الثورة) و(محمد علي جناح) و(روح عظيم أو المهاتما غاندي) و(شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) و(رجال عرفتهم) وغير ذلك.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(أثر العرب في الحضارة الأوربية)**، ص/١٠٧.

[3] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(بحوث في اللغة والأدب)**، مكتبة غريب، القاهرة، دون تاريخ. ص/١.

[4] – جائزة نوبل وضعت أصلاً على سبيل التكفير عن صناعة المفرقعات والمتفجرات التي تستخدم في الحرب والتخريب، وكان المهندس نوبل الذي تسمى الجائزة باسمه مديراً لمعامل كبيرة تصنعها وتبيعها، ولم يكن في وسعه أن يقصر استعمالها على التعمير والإصلاح، ويرى العقاد أنَّ الخدمة الإنسانية مقدمة في جائزة نوبل على المقدرة الأدبية والفنية، ولم تمنح اللجنة جائزتها الأدبية أحداً من النازيين أو الفاشيين أو الشيوعيين، ولهذا صدر الأمر في عهد هتلر بتحريم الترشح لجائزة نوبل على الأدباء الألمان، واتخذ الروسيون جائزة فنية تنوب عنها في بلادهم وسموها بجائزة ستالين.

لمزيد من التوسع ينظر:

- العقاد. عباس محمود: **(بين الكتب والناس)**، ص/٣٥٤.
- العقاد. عباس محمود: **(يوميات)**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م. (٢٦٦/٢).
- الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/٢١٤.

إنَّ الأدب العربي الحديث، في رأيه، يسير في طريق النهوض والتسامي باتصاله بالثقافة الغربية خصوصاً، وسائر الثقافات العالمية عموماً، وهذا أساس طبيعي في التلاقي بين ثقافتين، يقول: "...الأدب اليوناني لم ينهض إلا بعد احتكاكه بثقافة قدماء المصريين، والأدب الروماني لم يستكمل نضجه إلا بعد احتكاكه بالأدب اليوناني، والأدب العربي نهض نهضته المعروفة وتعددت مناحيه واتسعت آفاقه بعد احتكاكه بالأدب الفارسي والثقافة اليونانية والرومانية"[١].

وكان العقاد واسع المعرفة بالثقافة العربية القديمة شديد الاحترام لها والإيمان بها، وكان في الوقت نفسه يدعو إلى النهل من الثقافة الحديثة شرقية كانت أم غربية، ويعدُّ الأدب العربي القديم جزءاً من هذه الثقافة العربية التي آمن بها أشد الإيمان منذ مطلع القرن العشرين حينما بدأ حياته بالدعوة إلى التجديد الأدبي، وكانت العادة أن يبدأ دعاة التجديد بهدم الأدب القديم، ولكنَّ "العقاد كان يدعو إلى التجديد الأدبي بحرارة وحماس، ويدافع في الوقت نفسه عن الأدب العربي القديم، محاولاً الكشف عن جوانب مشرقة فيه، رافضاً التقليد في الأدب، داعياً إلى الأصالة التي كانت تميز أعلامه الأوائل"[٢].

وعندما نقارن بين دعوة العقاد إلى التجديد الأدبي ودعوة سلامة موسى إلى القضية نفسها، فإنَّنا نكتشف أنَّ العقاد كان في دعوته يؤمن أشدّ الإيمان بقيمة الأدب العربي في عصوره الزاهية، ويؤمن بالعبقرية الأدبية عند العرب في مراحل نهضتهم لا في مراحل الهزيمة والتخلف[٣]. على حين أنَّ سلامة موسى كان ينادي برفض الأدب العربي القديم كله، ويدعو إلى الخروج من آسيا والالتحاق بأوربا، يقول سلامة موسى: "كلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له، وشعوري بأنَّه غريب عني، وكلما زادت معرفتي بأوربا زاد حبي لها وتعلقي بها، وزاد شعوري بأنَّها مني وأنَّي منها ... هذا هو مذهبي فأنا كافر

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(آراء في الآداب والفنون)**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، بيروت، دون تاريخ. ص/٢٦٠.

[٢] – النقاش. رجاء: **(عباس العقاد بين اليمن واليسار)**، ص/٣٥٩.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٤– ٥٥.

وينظر: العقاد. عباس محمود: **(الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين)**، ص/٢١٠. وقد كتب العقاد كتابات كثيرة عن الأدب القديم ومن أمثال هذه الكتابات ما كتبه عن المتنبي، وابن الرومي، وأبي نواس، وعمر بن أبي ربيعة، وجميل بثينة وغيرهم من شعراء العرب وأدبائهم.

بالشرق مؤمن بالغرب..."[1]، ويضيف: أما الاعتقاد بأنَّنا شرقيون فقد "بات عندنا كالمرض، ولهذا المرض مضاعفات، فنحن لا نكره الغربيين فقط، ونتأفف من طغيان حضارتهم فقط، بل يقوم بذهننا أنّه يجب أن نكون على ولاء للثقافة العربية، فندرس كتب العرب، ونحفظ عباراتهم عن ظهر قلب، كما يفعل أدباؤنا المساكين... ليس علينا للعرب أي ولاء، وإدمان الدرس لثقافتهم مضيعة للشباب، وبعثرة لقواهم، فيجب أن نعوّدهم الكتابة بالأسلوب المصري الحديث، لا بأسلوب العرب القديم، ثم يجب أن نذكر أنَّ إدمان الدرس للعرب يشتت الأدب المصري، ويجعله شائعاً لا لون له"[2].

إنَّ دعوة العقاد إلى التجديد الأدبي كانت تنادي بتحقيق الاتصال بين الأدب العربي الحديث والأدب القديم في عصوره الزاهية من جهة، وإلى الاتصال بالآداب العالمية الحديثة من جهة أخرى، وهي دعوة تأصيلية معاصرة لا تلغي الماضي ولا تكتفي بالحاضر، بل تجمع بينهما، على حين كانت دعوة سلامة موسى إلى البدء من جديد في الأدب ورفض القديم هي دعوة تغريبية تهدف إلى ترك الثقافة العربية، وهذا ما يخدم المصالح الغربية في السيطرة على الثقافة العربية العالمة وغير العالمة.

ولعل من أخطر وسائل التيار التغريبي الذي عاصره العقاد مسألة الفصحى والعاميّة، فقد كانت الفصحى تمثل رمزاً للجامعة العربية وصلة الوصل بين حاضر العرب وتاريخهم وتراثهم على السواء، وقد سعى التيار التغريبي إلى هدم الفصحى باعتبارها الركن الأساسي في الثقافة العربية الإسلامية (العالمة)، مدّعياً عجزها عن مجاراة المدنية الحديثة، وداعياً إلى العامية بدلاً منها. وقد بدأت هذه الدعوة في أواخر سنة ١٨٨١م، حين اقترحت مجلة "المقتطف" كتابة العلوم باللغة التي يتكلمها الناس في حياتهم العامة. وكرّس هذه الدعوة مستشرق[3] بريطاني هو ولمور سنة ١٩١٢م كتابه "لغة القاهرة"، وضع فيه قواعد للعاميّة

---

[1] – موسى. سلامة: **(اليوم والغد)**، عني بنشره إلياس أنطوان إلياس، المطبعة العصرية، مصر، ١٩٢٧م. ص/٧ ــ٩.

[2] – المرجع نفسه، ص/٢٣٥ ــ ٢٣٦.

[3] – اتسم موقف العقاد من المستشرقين بالوعي والإنصاف، حيث حسب مالهم وحسب ما عليهم وبيَّن المنصفين منهم، وردَّ على المجحفين منهم، فمن المستشرقين من يكتب عن الإسلام بشكل موضوعي منصف ومنهم (روم لاند) في كتابه (الإسلام والعرب)، و(هستون سميث) في كتابه (ديانات الإسلام)، والمستشرقون، في رأيه، فاشلون في دراسة اللغة العربية وآدابها لاسيما في مسائل التذوق الفني، واختيار=

المصرية، واقترح اتخاذها لغة للعلم والأدب، كما اقترح كتابتها بالحروف اللاتينية. ثم جاء مستشرق آخر هو ولكوكس وذهب المذهب نفسه، وأشار إلى أن قوة الاختراع لدى المصريين لم توجد بسبب هذه اللغة الفصيحة، وترجم ولكوكس مقاطع من الإنجيل إلى ما سماه بـــ "اللغة المصرية"[١].

وقد وقف العقاد موقفاً متصدياً لهذا التيار ومدافعاً عن الفصحى، ورأى أنَّ تغليب العامية أو بعبارته: "تغليب لغة الجهل كارثة على الأمة وعلى العقل الإنساني لا تقل عن كارثة الفقر وسوء العيش"[٢]، ورأى أنَّ من يستحسن التعبير بالعامية ويؤثرها على الفصحى لسهولة كتابتها وفهمها فهو مخطئ فيما يتوهم، " فالكتابة بالفصحى أسهل على معالجها من الكتابة بلغة العامة والجهلاء...أما سهولة الفهم فحسبك منها أنَّ عامية القاهرة قلما تفهم على جليتها في بعض قرى الصعيد، وأنَّ عامية مصر لا تفهم في تونس والعراق أو اليمن وفلسطين، وأنَّك تكتب الفصحى فيفهمك من في مراكش ومن في صنعاء ومن في جاوة ومن في نيويورك، ولكنك تكتب العامية فتحتاج إلى عشرين ترجماناً ينقلونها إلى إخوانك في اللغة والآداب ثم ينقلونها إلى لهجات تختلف في ملابسات المعاني ومقارنات الأفكار، فلا تؤدي مرادك إلا على شيء من التجوز والتبديل"[٣].

=الشعر والحكم على الشعراء، يقول: "من حقنا بل من واجبنا أن نعرف ما يقال عنّا، وأن نعرف كل قول من تلك الأقوال بقيمته وقيمة من يصدر عنه، لأنّنا قد نعرف أنفسنا من شتى نواحيها كلما عرفناها كما ينظر إليها الغرباء عنا، وعرفنا مبلغ الصدق والفهم فيما يصفوننا به عن هوى وجهالة، وعن دراسة وحسن نية". ينظر:

– العقاد. عباس محمود: **(ما يقال عن الإسلام)**، كتاب الهلال، العدد١٨٩، ١٩٦٦م. ص/٨-١٠.

– العقاد. عباس محمود: **(اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية)**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م. ص/١٢٥- ١٢٦.

– الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/٢٣١، ٤٢٦.

[١] – ينظر: حسين. محمد محمد: **(الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر)**، ، مؤسسة الرسالة، بيروت،١٩٨٣م. (٣٥٩/٢ ــ ٣٦٠).

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(ردود وحدود)**، دار حراء، القاهرة، ١٩٦٩م. ص/٤٠.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، المجلد السادس والعشرون، ١٩٨٤م. ص/١٦٣-١٦٤، ١٩٠.

واستطاعت هذه الدعوة التغريبية أن تسيطر على أفكار بعض العرب المصريين من أنصار الثقافة الغربية، فقد نوّه سلامة موسى بالمستشرق ولكوكس وأيَّده، ورأى أنَّ همومه مصرية أكثر من كونها إنكليزية، ورأى أنَّ التأفف من الفصحى جاء حين نعى قاسم أمين على الفصحى صعوبتها وقال كلمته المشهورة: "إنَّ الأوربي يقرأ لكي يفهم، أما نحن فنفهم لكي نقرأ"[١]، وقام على إثره أحمد لطفي السيد فدعا إلى العامية.

ويرى العقاد أنَّ الدعوة إلى تغليب العامية إنَّما تنبع في مصدرها من جانبين متناقضين وإنْ اتفقتا في غرض واحد، فجانب الشيوعيين المنكرين للعقائد والأديان، في رأيه، يحقدون على اللغة الفصحى كحقدهم على كل امتياز وارتفاع، وهم "لا ينسون أنَّ القضاء على العربية الفصحى فيه قضاء على دين الإسلام الذي يحاربونه كما يحاربون أي دين"[٢].

والمصدر الثاني أصحاب الدعوات التبشيرية، وهم "لا يعنيهم من الأمر إلا أن يحاربوا الدين بين الأمم العربية، فلا يعنيهم في بلادهم أن يغلبوا الكلام المسف المبتذل على الكلام المهذب الفصيح"[٣].

ولعلّ هذه الدعوات تخدم الحركة التغريبية، وهي في الوقت ذاته عملية مسح ذاكرة الأمة العربية وإلغاء هويتها، فتفقد المحافظة على ذاتها وهويتها الثقافية، مما يسهل انقيادها لتلك التيارات التغريبية بشكل أو بآخر، وهو ما يؤدي في النهاية إلى السيطرة على الثقافة العالمة العربية، ومحاولة السيطرة على الثقافة الاجتماعية العربية غير العالمة.

وقد دافع العقاد عن اللغة العربية – كونها العنصر الجوهري الرابط بين أبناء الوطن العربي– في كتابه (اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) الذي ضمَّ بحوثاً

---

[١] – موسى. سلامة: **(اليوم والغد)**، ص/١٢٣–١٢٤. وقد ورد قول سلامة موسى قبل هذا التاريخ في جريدة "الهلال" عدد تموز سنة ١٩٢٦م. كما ذهب مصطفى الشكعة في كتابه **(مصطفى صادق الرافعي: كاتباً عربياً ومفكراً إسلامياً)**، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣م. ص/٤٧. وينظر: حسين. طه: **(حديث الأربعاء)**، دار المعارف، مصر،ج٣،١٩٥١م. ص/١٠٠، وقد أهدى طه حسين "حديث الأربعاء" إلى أحمد لطفي السيد سنة ١٩٢٥م، (٣/١).

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(ردود وحدود)**، ص/**٣٩**.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٣٩– ٤٠.

عن طبيعة اللغة العربية كأداة تعبيرية تواجه المستلزمات الأولية في الأسلوب الفني[١]، وأثبت فيه أصالة اللغة العربية وجمالها، وكشف عن كثير من جوانب التفوق فيها، ويعد هذا الكتاب من أهم الكتب التي ظهرت في الدفاع عن اللغة العربية[٢].

ويتسم موقف العقاد من المذاهب الأدبية والفكرية والفلسفية بالانفتاح وسعة الأفق ويتسق مع ثقافته الغربية العميقة المبنية على أسس ثقافية إسلامية متينة، ويرى أنَّ من الخير أن "تدرس المذاهب الفكرية بل الأزياء الفكرية كلما شاع منها في أوربا مذهب جديد، ولكن من الشرِّ أن تدرس بعناوينها وظواهرها دون ما وراءها من عوامل المصادفة العارضة والتدبير المقصود"[٣]، فالعقاد موقفه منصف من مسألة تبني المذاهب الغربية التي هي مختلف فيها أصلاً عند أهلها، وشأنه شأن المفكر الغربي مع فارق هو البعد الإسلامي والثقافة الشرقية، وهو بعدٌ يعطيه المزيد من سعة الأفق والنظر إلى هذه الاتجاهات من داخلها، وفي إطار بيئتها في الوقت نفسه، وهو ما يعطيه القدرة على النظر والحكم من موقفه الخاص[٤].

وقد وقف العقاد من الوجودية موقفاً حيادياً، ورفض الجانب السلبي فيها، وأشار إلى الجانب الإيجابي الذي يؤكد كرامة الفرد وحريته أمام طغيان المجموع[٥]، تبعاً لاهتمامه بالفردية والحرية الشخصية.

---

[١] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية)**، ص/٥-٦.

[٢] - ينظر: النقاش. رجاء: **(عباس العقاد بين اليمن واليسار)**، ص/٣٦٠.

[٣] - العقاد. عباس محمود: **(بين الكتب والناس)**، ص/٣٣.

[٤] - يذهب حسن الملطاوي إلى أن رأي العقاد صحيح في هذه الاتجاهات والموجات الجديدة التي كان الأمر في شأنها وما زال حتى الآن لا يخلو من أخذ ورد ومن موافقة ورفض، فلم تسلم الوجودية من الهجوم عليها من شتى الاتجاهات المختلفة، وحتى يكتب أحد الكتاب (جان كانابا) (الوجودية ليست فلسفة إنسانية) رداً على محاضرة سارتر الوجودية مذهب إنساني، وكذلك راسل وغيره مع الاختلاف في المنطلق وأوجه النقد، والمهم في الأمر أن الخلاف نفسه نجده في الغرب حول هذه الاتجاهات.

ينظر: الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/٢١٥.

وينظر: كانابا، جان: **(الوجودية ليست فلسفة إنسانية)**، ترجمة: محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٤م.

[٥] -رأى العقاد أنَّ الوجودية تطلق على مجموعة من الفلاسفة يناقض بعضهم بعضاً في كثير من التفصيلات والأسس يجمعهم إيمانهم بحق الفرد أو حق الشخصية الإنسانية ومقاومة طغيان الجماعة، وردَّ العقاد القول بسبق الوجود على الماهية عند الوجوديين إلى مشكلة الكليات القديمة، والوجوديون يذهبون إلى=

ورفض العقاد الاتجاه الإلحادي في الوجودية، وذهب إلى أنَّ فكر سارتر إلحاد وانحلال أخلاقي، نظراً لارتباطه بالصهيونية[1].

ويرد العقاد عدداً من حركات الفكر المعروفة في العصر الحديث إلى مؤامرة صهيونية تهدف إلى تدمير العالم، فالماركسية مؤامرة على العالم لأنَّ مُنْشِئَها هو كارل ماركس يهودي الأصل، وكذلك سيجموند فرويد في التحليل النفسي، والوجودية مؤامرة على العالم لأن مُنْشِئَها سارتر هو من أصل يهودي عن طريق أمه، يقول العقاد: "ولن تفهم المدارس الحديثة في أوربا ما لم تفهم هذه الحقيقة التي لاشكَّ فيها، وهي أنَّ إصبعاً من الأصابع اليهودية كانت وراء كل دعوة تستخف بالقيم الأخلاقية وترمي إلى هدم القواعد التي يقوم عليها مجتمع الإنسان في جميع الأزمان، فاليهودي كارل ماركس وراء الشيوعية التي تهدم قواعد الأخلاق والأديان، واليهودي دركيم وراء علم الاجتماع الذي يلحق نظام الأسرة بالأوضاع المصطنعة ويحاول أن يبطل آثارها في تطور الفضائل والآداب، واليهودي أو نصف اليهودي سارتر وراء الوجودية التي نشأت معززة لكرامة الفرد فجنح بها إلى حيوانية تصيب الفرد والجماعة بآفات السقوط والانحلال"[2].

وليس في موقف العقاد من سارتر أي تناقض فالعقاد يدعو إلى حرية الفكر مع القدرة على الفهم والتحليل والحكم بالقبول والرفض وفق الحجج المنطقية البعيدة عن

= إنكار الكليات واعتبار أنَّ الموجود هو الفرد المحسوس، وما دام كذلك يجوز التضحية بالفرد من أجل الإنسانية إذ هي صورة لا وجود لها في الخارج، ومن سلبياتها أنَّ الوجوديين أفرطوا في التأكيد على النوع، لأنَّ الفرد يرتبط بالنوع بالوراثة.

ينظر: العقاد. عباس محمود: **(بين الكتب والناس)**، ص/١٨-٢٨.

[1]- ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، ص/٩١ .

وينظر: العقاد. عباس محمود: **(بين الكتب والناس)**، ص/٢٨-٣٢. وينظر: الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/٤٢٥.

[2] **–** يقول العقاد في حديثه عن سيجموند فرويد: "... فرويد صاحب المذهب المشهور في الطب النفسي وإن كان ليقال فيه ما قلناه عن ماركس ودوركيم وسارتر، أنَّه كان من وراء علم النفس الذي يرجع كل الميول والآداب الدينية والخلقية والفنية والصوفية والأسرية إلى الغريزة الجنسية ويحاول أن ينسخ قداستها ويخجل الإنسان منها، ويسلبه الإيمان بسموها وسمو مصدرها حين يردها إلى أدنى ما يرى في نفسه وبهذا تتمزق صلاته بأسلافه ومجتمعه والكون وما وراءه". ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الصهيونية العالمية)**، ص/٩١- ٩٢.

التعصب والهوى، وقد حذَّر كثيراً من الدعاوى الشيوعية واليهودية والصهيونية والاستعمار، كل ذلك في نطاق مقارعة الحجة بالحجة ولا يعيبه أن ينطلق من جذور عربية إسلامية تؤكد أصالة الرؤيا الجمالية لديه، إلاّ أنَّ خطأه في عدم التمييز بين اليهودية والصهيونية، فاليهودية دين سماوي، والعداء للصهيونية لا لليهودية.

٢/٢ ـ البيئة الاجتماعية:

لعلَّ الموقف السياسي من الغرب الأوربي جعل مسألة تقليد الغرب مرتبطة بالتقدم والتحضر، وهو ما جعل بعض فئات المجتمع تميل إلى تقليد الغرب في جوانب حياتها كلها، وسرعان ماتحول الأمر لديها إلى حركة تغريب نتيجة الاحتكاك بالعناصر الأجنبية التي كانت تمتلك امتيازات لا يملكها أصحاب البلد نفسه، مما جعل بعض أفراد تلك الفئات يؤيد، بوعي أو بغير وعي، هذا التيار الذي ظهر تحت اسم التجديد واشتمل على حركةٍ تغريبية موجهة بغية السيطرة على البنية الثقافية للمجتمع، ومحاولة طمس ثقافته غير العالمة، وتوجيه ثقافته العالمة الوجهة التي تخدم مصالح الحركة التغريبية[١].

وقد طرح العقاد قضية الأصالة والمعاصرة في سياق حديثه عن الشرق بين التقليد والتقاليد، فذهب إلى أنَّ تأكيد استقلال الشرق العربي ونهضته يكون بالتوفيق بين التقليد والتقاليد، واللفظان من جذر واحد في معنيين متناقضين، فالعمل بالتقاليد معناه المحافظة على السنن الموروثة، والعمل بالتقليد معناه الأخذ بشيء جديد أومحاكاة شيء لم يسبق الأخذ به في زمن قديم[٢].

وقد اكتسبت هذه القضية في الشرق أهمية كبيرة، وأخذت طرقاً وعرة لأسباب ترجع إلى واقع الشرق في المحافظة على التقاليد لارتباط ذلك بما يسود فيه من نظام القبيلة[٣]

---

[١] – ينظر: **(مجلة المعرفة)**، حزيران، العدد٤٥٣، ٢٠٠١م. ص/٨٤.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(على الأثير)**، ص/٩٠.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(القرن العشرون ماكان وما سيكون)**، ص/٢٨٨. ويذهب العقاد إلى أنَّ النوع الإنساني انتقل من القبيلة إلى الشعب، إلى الدولة إلى الجامعة الدينية أو العنصرية إلى التوازن بين=

والفخر بالنسب العريق، إضافة إلى العوامل الاجتماعية والدينية والثقافية في ارتباط الشرق باللغة العربية وهي لغة القرآن الذي يحرص عليه المؤمنون لقدسيته، ولذلك خشي الشرق من التجديد، أضف إلى ذلك أن الشرق مرَّ بعصر الركود في العصور الوسطى فحلَّ به الضعف، ومن شأن الضعيف أن يتهيب من المجهول ويتردد في التجديد ويقلل من حركته، يضاف إلى ذلك العامل السياسي بما يحويه من استبداد وطغيان سادا في الشرق العربي، وعند التقاء الشرق بالغرب والوقوف على تفوقه بدأت حركة جديدة وأولها بطبيعة الحال هو تقليد الغالب إذ إنَّ المغلوب ينزع دائماً إلى ذلك بحسب نظرية ابن خلدون، ويحدد العقاد أشكال التقليد في محاكاة الأزياء[1] والنظم السياسية، ومحاكاة المعيشة الاجتماعية، ثم محاكاة العلوم والصناعات والأعمال العامة، وأخيراً محاكاة الرأي والشعور في النظر إلى حقائق الأشياء[2].

ونتيجة هذه المحاكاة كان تأثير أوربا في الحياة الاجتماعية والعادات والأخلاق واضحاً، وهو أمر أقرَّه العقاد، وذهب إلى أن أثر لقاء الشرق بالغرب منه ما هو خير ومنه ما هو شر، ويتمثل الخير في العادات الطيبة والاهتمام بالألعاب والنزهات الخلوية، ومنه أيضاً "وجود الرقصات الوطنية البريئة التي يتلاقى فيها الإنسان على نحو لا يخالف آداب المروءة والفروسية، ولا يصعب تهذيبه وتحسينه حتى يصبح رياضة من الرياضات التي تحيي النفوس والجسد ولا تخل بالأدب والحياء"[3].

وبنظرة موضوعية يؤكد العقاد أنَّ الحضارة الأوربية لم تخلق الفساد في الشرق إذ كان موجوداً من قبل وإن كانت زودت الفساد بما يسميه (مسحة الطرافة) هذه المسحة من

= مجموعة الفئات الدولية إلى هذا الاشتباك المتلاحم في سياسة العالم ومواصلاته وعلاقاته إلى الوحدة التي أوشكت أن تكون وحدة للكرة الأرضية أمام غيرها من العوالم والأفلاك.

[1] – خلع العقاد الطربوش ولبس القبعة لأول مرة في بيروت، ولم يفعل ذلك خروجاً على العادات والتقاليد، وكان يلبس البيريه التي لم تفارق رأسه حتى في المنزل أيام الشتاء، لأنَّه عرضة للزكام والنزلات الحنجرية، يقول: "ولهذا ألفّ عنقي بالكوفيه في فصل الشتاء حذراً من البرد لا ولعاً بالزي كما يخطر لمن لا يعرف هذا السبب". ينظر: العقاد. عباس محمود: **(آراء في الآداب والفنون)**، ص/٢١٦– ٢١٧.

[2] – ينظر العقاد. عباس محمود: **(على الأثير)**، ص/٩٠ وما بعد. وينظر: الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/١٩٦.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين)**، ص/١٢٦.

شـــأنها أن تستهوي النظر، "وأنَّها تمسح عن الفساد ما يشين عند أصحاب المروءات، وكثر في عصره الانطلاق واستباحة الممنوعات حتى أوشك ضبط النفس أن يحسب من الرذائل المذمومة، وحتى خيل إلى بعضهم أن مقياس (العصرية) هو مقياس التحلل من المحظورات والاجتراء على المنكرات"[١].

وهناك صدمة أخرى أو إفساد آخر، في رأي العقاد، جاء مع صيحة الحرية الفردية التي اختلطت بالجرأة على آداب الجماعة حتى أصبحت الحرية عند بعض الناس مرادفة للتغيير والتبديل وقلة المبالاة، واقترنت الشجاعة الأدبية بإقدام الشباب على المعائب والشهوات، ولكن ليست هذه الأمور مدعاة للتشاؤم بل هي، في رأيه، مدعاة للتفاؤل لأنَّها تعني أنَّ عصر الجمود ولَّى ولا بدَّ من هدم قبل كل بناء "ولا بدَّ من غبار وسقوط حول كل مهدوم، ولابدَّ من تعثر قبل استقامة على السواء، فإذا تكشَّف الغبار واتضحت القواعد الباقية والقواعد التي يرتفع البناء على أساسها فقد يهون التشاؤم ويبطل التطير وتتراءى للبصائر والأبصار معالم الثقة والاطمئنان"[٢].

ويجب البحث عن تكامل الشخصية الفردية دون أن تجور على حق المجموع أو حق الآخرين، ولا بدَّ أن نعطي الحرية الشخصية أو الشخصية الفردية حقها، فلقد كان توقير الكبار وتوقير القبيلة والأمة والدولة والأوضاع الاجتماعية السائدة هي التي تملي وتفرض على الأفراد، ولم يكن يحسب للفرد حساب وقيمة، والآن جاء الفرد ليسترد هذه الشخصية الفردية ويجب أن نعطيها حقها ولكن دون قلب للميزان، يقول: "نعطي الشخصية الفردية حقها دون الإخلال بقواعد الأخلاق التي فرضها علينا الفكر والضمير"[٣].

والعقاد في تأكيده على الفردية وعلى أثر البطل في حركة التاريخ الإنساني لا يلغي أثر المجتمعات، بل يرى أنَّ كلاً منهما مهم للآخر، فلابدَّ من أجل بقاء الإنسانية من نسيان المصلحة الفردية والعمل من أجل الصالح الإنساني، ولكي تتحقق الإنسانية في الروح

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**الاسلام دعوة عالمية**)، ص/٩٢.

[٢] – العقاد. عباس محمود: (**الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين**)، ص/١٢٨.

[٣] – العقاد. عباس محمود: (**عيد القلم ومقالات أخرى**)، ص/٢٨٨.

والضمير لابدَّ من تقديم العمل لها ومن مصلحة المجموع[1]. فماذا يفعل القائد بلا جيش، وماذا يفعل الجيش بلا قائد؟ والاهتمام بدور الفرد البطل هنا يشمل من ثمَّ كل الممتازين في مجالات النشاط الإنساني والفكر العلمي والسياسي[2].

وعلى الرغم من إقرار العقاد بتأثير أوربا في النهضة العربية الحديثة في سياق تيارات التأثر والتأثير بين الثقافتين، إلا أنَّه يعود إلى الاستفادة من التاريخ بغية تجاوز الواقع الاجتماعي برؤيا مستقبلية متفائلة، يقول: "فإذا كنا نجد أوربا في زمن قديم مضى كان الشباب فيه من الغربيين يولون وجهتهم نحو الشرق ونحو كل ما هو عربي، ويعرض عن كل ما هو أوربي أصيل، وكان الشيوخ وأصحاب الرأي فيها يتبرمون من ذلك ويسخطون على الزمن، ثم دارت الأفلاك دورتها فأصبح الشباب العربي يولي وجهه شطر كل ما هو أوربي ويعرض عن كل ما هو عربي"[3].

وعند العقاد أنَّ ذلك من سداد الديون أو هو التأثر والتأثير المتبادل على مدارات الثقافات الإنسانية، وهذا الولوع بكل جديد وبكل قديم هو اتباع يخلو من الابتداع، والمقياس الصحيح، إذن، للحرية "هو مقياس التمييز لكل ممتاز والاختيار لكل ما يستحق أن يختار"[4]، ونلحظ النظرة المتفائلة للمستقبل فالصحة التي يمليها الغرب اليوم ليست ببعيدة عن الشرق فيمليها مرة أخرى على نحو جديد، وقد يتسع لها عالم الروح إن لم يتسع لها عالم الفكر والعلم أو عالم الحكم والسلطان[5].

ويرى العقاد قيمة كبيرة في العقائد لأنَّها ثروة شعورية للضمير، تلهمه في ضروب الحياة وترشده إلى حسن المعاملة ومكارم الأخلاق، والإنسان محتاج إلى هذه العقائد وليس من الخير له أن يتخلى عنها لأنَّه لن يستغني عن الذخيرة الشعورية[6]، ولذلك اتخذ العقاد

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**أبو الشهداء الحسين بن علي**)، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩م. ص/٩.

[2] – ينظر: الملطاوي. حسن: (**فلسفة التقدم عند العقاد**)، ص/٥٩– ٦٠.

[3] – العقاد. عباس محمود: (**أثر العرب في الحضارة الأوربية**)، ص/١٠٤.

[4] – المصدر نفسه والصفحة.

[5] – المصدر نفسه والصفحة. وينظر: الملطاوي. حسن: (**فلسفة التقدم عند العقاد**)، ص/٢٠٩.

[6] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**على الأثير**)، ص/٩٤.

الإسلام منطلقاً له في النهضة وآمن به عقيدة لأمته في المستقبل كما كانت في ماضيهم تدفعهم إلى التقدم ولا تحول بينهم وبينه أي وسيلة للنهوض والقيادة. والإسلام، عنده، منطلق للأمة لأنَّه عقيدة غالبة في دور الفتح والانتشار وبناء الحضارة الإسلامية، وكان عقيدة صامدة في دور النكاية بالمسلمين، وهو بعد عقيدة شاملة تجمع بين الروح والعقل والعاطفة، وتعطي الإنسان حقه في تنمية قدراته المختلفة، وترسم له الطريق[١].

والملحوظ أنَّ العقاد يؤكد استقلال الجيل وحقه في الرأي والحس والشعور، والاستقلال في الحكم والنظر جميعاً، لأن الرجل الذي يهتدي بقيادة السلف أو الخلف إنَّما يهتدي بعينين غير عينيه وأذنين غير أذنيه، ولا عليه من العقبات لأنَّها غير كثيرة على نعمة الاستقلال بالحياة، وهنا نلحظ الرؤيا المستقبلية عنده، بمعنى تلك التي تؤمن بأفضلية المستقبل على الماضي في الشرق على عكس ما يتوهم البعض، يقول: "ولن يكون الشرق المستقل إلا خيراً من الشرق الذي قضى ردحاً من الدهر بين التقليد والتقاليد"[٢].

إنَّ أفكار العقاد السابقة ما تزال تتردد في واقعنا المعاصر، من ذلك رأي محمد عابد الجابري في أنَّنا نحن العرب بحاجة إلى علم مستقبلات خاص بنا، يبشر بالأمل ويحفز على العمل، يقول: "نحن بحاجة إلى أن نعيش مستقبلنا في حاضرنا ومتكئين على ماضينا، ولكن لا كمجرد حلم نهضوي مهلهل قابل للتفكك والتبخر تحت أي صدمة أو كابوس، بل كحلم فلسفي عنيد، حلم يصرُّ على تحويل التاريخ، تاريخنا نحن إلى عقل يسود ويحكم، وتحويل العقل، عقلنا نحن إلى تاريخ يتحرك ويصيِّر... وبالتالي تحويل الحاضر إلى جسر يصل بين المستقبلين: يدمج الماضي في المستقبل، ويجعل المستقبل ميداناً لتحقيق الماضي، أعني إنجاز ما كان ممكناً تحقيقه فيه ولم يتحقق كاملاً"[٣].

إذاً يمتلك العقاد رؤيا جمالية فلسفية واعية تتصل بالثقافة الاجتماعية العالمة وغير العالمة، وثمة علاقة وثيقة بين الوعي التاريخي ومعرفة الإنسان، فوعينا للتاريخ يزيد من معرفتنا بالإنسان، ويكشف أعماق الشخصية الإنسانية عن طرق معرفة الجوهر الإنساني

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(القرن العشرون ماكان وما سيكون)**، ص/٢١– ٢٨.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(على الأثير)**، ص/٩٥. وينظر: الملطاوي. حسن: **(فلسفة التقدم عند العقاد)**، ص/١٩٨.

[٣] – الجابري. محمد عابد: **(إشكاليات الفكر العربي المعاصر)**، ص/١٢٠.

الثابت خلال العصور، ونستطيع من خلال التاريخ دراسة ما أحدثته التربية والتاريخ والثقافة والتقاليد في مجتمع ما في الجوهر الإنساني، ويدرك العقاد أثر الوعي الإنساني في التاريخ، فيرى أنَّ التاريخ خاصة إنسانية ومدار التاريخ على هذا الوعي، ولذلك كان التاريخ إنسانياً والإنسان تاريخياً، فالقول: "إنَّ التاريخ مصادفة قول قاصر"[1].

وفلسفة العقاد الاجتماعية يعبر عنها بأنَّ لكل زمان دولة ورجالاً، ويصدق في نظره أيضاً من يقول: "إنَّ لكل دولة مذهباً في الحكم وفلاسفة يسجلون ذلك المذهب أو يروجونه، ولعل هذه المذاهب دليل محسوس على خطأ الذين يقولون ببقاء نظام الحكم على حال واحدة لا يتبدل منها غير الأسماء والعناوين"[2].

والصلاح للمجتمع استعداد لا يكسبه الفرد بما تعلمه من المدارس والكتب ولكنه حاسة اجتماعية تتولد من مرانتها على مزاولة الشؤون المهمة أجيالاً متعاقبة حتى تصبح رعاية المصلحة العامة عادة في أبنائها يباشرونها عفو الخاطر كأنَّهم لا يقصدونها ولا يتكلفونها، يقول: "ومن الوهم أن يظن أنَّ الأمة الصالحة لا تعدو أن تكون مجموعة أفراد صالحين، فقد يصلح المرء فرداً ولا يصلح عضواً في أمة، ولا تعتبر الأمة صالحة إلا بفضائلها الاجتماعية التي يكسبها أبناؤها بالمرانة الطويلة على الحياة السياسية" وليست الأمة جميعها في مرتبة واحدة من الوعي السياسي والاجتماعي، بل يختلف هذا الوعي من أمة إلى أخرى مهما كان تساويها أو تقاربها أو تعادلها في مضمار التقدم والحضارة[3].

ويقرّ العقاد بوجود التفاوت في الطبقة الاجتماعية، ويرى أنَّ المجتمع الذي يتجه نحو الاستقرار والحرية هو المجتمع الذي يعطي لكل طبقة نصيبها والدفاع عن حقها دون جور طبقة على أخرى، وباختصار هو "مجتمع الواجبات والتعاون والحقوق معاً"[4].

وقد تناول العقاد قضية الأسرة والمرأة ورأى أنَّها من القضايا الجوهرية في نطاق المشكلات الاجتماعية، وهي من ضرورات الحياة الاجتماعية وما يصاحبها من تغير

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(القرن العشرون ماكان وما سيكون)**، ص/٢٨٤.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(فلاسفة الحكم في العصر الحديث)**، المجموعة الكاملة، المجلد ١٤، دار الكتاب اللبناني، دون تاريخ. ص/٤٥٧.

[3] – المصدر نفسه، ص/٥٤٤.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(القرن العشرون ماكان وما سيكون)**، ص/٣٧٤- ٣٧٥.

واحتياج لهذا التغير مع تقدم المجتمعات، وذهب إلى أنَّ قضية المرأة تبلورت في مطلع العصر الحديث بالمطالبة بالحريات والحقوق[١].

إنَّ طلب حرية المرأة، في رأيه، على حق إذا جاء في سبيله بوصفه عنصراً في المجتمع ولكن الخطأ في القضية أو الخطأ الذي شابها أنها عبَّرت عن خصومة بين الجنسين، يقول: "كان الرجل ضحية جهله يوم كانت المرأة مظلومة، كانت مسؤولة مثله عن هذا الظلم- أو غير مسؤولة – فهما على الحالين مستويان"[٢].

والعلاقة بين الرجل والمرأة ليست خصومة بين الجنسين بل علاقة تكامل وتعاون بحسب الوظيفة بين شريكين يتوزع بينهما العمل على حساب اختلاف الوظيفة والاستعداد، "وكلاهما خاسر مغبون إذا أخلَّ بحق شريكه، وكلاهما رابح إذا عرف أين يعطي وأين يأخذ من قسمة الخلق بين الجنسين"[٣].

ولم يكن العقاد يقصر رؤيته التنظيرية للواقع الاجتماعي للتاريخ والحاضر بل امتدَّ ذلك إلى المستقبل فحدثنا عن مسؤولية الفرد في حركة المستقبل، وأول من يوجه لهم هذا النداء هم الشباب، أصحاب المستقبل القريب والقوى المهمة في الحاضر، فقدم لهم وصايا تقترن بالأمل في المستقبل وتؤكد ضرورة الشعور بالواجب مع المطالبة بالحقوق، والإحساس بالثقة الفردية والاجتماعية، يقول: "وكل وصية ضائعة في الوقت الحاضر مالم تكن فيها موازنة بين الواجب وما يقابله، وبين العمل اللازم ونقيضه، لأن النقيض قد يكون لازماً مثله، وقد يكون إهماله معطلاً للعمل النافع من جميع نواحيه"[٤]، والجيل الجديد مميز عن الأجيال السابقة بنصيبه الأوفر من العلم، واهتمامه بالقضايا العامة. ولابدَّ من تعاون بين الأجيال، ولا بدَّ له من النظر في قضايا الإنسانية وقضايا وطنه، فخدمة الوطن هي أولى المهام المنوط بالشباب القيام بها[٥].

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(القرن العشرون ماكان وما سيكون)**، ص/٣٨٤.

[٢] – المصدر نفسه، ص/٣٨٤.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٣٨٥-٣٨٧.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(عيد القلم ومقالات أخرى)**، ص/٢٨٦.

[٥] – المصدر نفسه، ص/٢٨٨.

لقد كان العقاد نموذجاً للفكر الحر من منطلق عقائدي، فقد دافع عن حرية الرأي في شتى الميادين، ورأى أنَّ ذلك حق كفله الدين الإسلامي، ودعا العقاد من هذا المنطلق الديني إلى حرية النشر والدراسة والنقد، وحذّر من خطر الحَجْر على نشر الكتب أو الدعوة إلى مصادرتها أو الضغط على الآراء[1].

فالعقاد قرن الحرية بالإسلام ورأى أنَّ الإسلام شجَّع على حرية التفكير، ولاسيما الحرية الفكرية في مسألة التفكير والعقيدة، ورأى أنَّه لا بدَّ للجيل الجديد من إعمال عقله في شتى الموضوعات ولاسيما في المسائل الكبرى التي تعرض للإنسان في الألوهية والأخلاق والمعرفة، وعليه أن يكون تفكيره حراً طليقاً، والمهم الأسس الصحيحة لهذا التفكير، والعقيدة عنده هي أفضل وسيلة لربط الروح بالكون الشامل[2]. وبدهي أنَّ موقف العقاد هذا ينسجم مع الفكر الإسلامي، فإذا كان التفكير فريضة على كل إنسان فالتفكير فريضة إسلامية أيضاً.

والعقاد يؤمن بحرية الرأي المسؤولة، فلا حرية بغير مسؤولية أو تبعية، يقول: "من شاء أن يقدر حريته فليقدر تبعته قبل تقديره لحريته، ومن تقدير التبعية أن يفهم ما يجوز له عرضه للأفراد أو الإجازة، وما ينفرد به أو يشترك فيه سواه، فإن لم يفهم ذلك فليس أهلاً لتقدير الحريات ولا لتقدير التبعات"[3].

ورفض أنْ يحجر على الفكر والآداب الأجنبية، فعنده أنَّ من أراد أن يردَّ على ما لا يعجبه في كتاب من الكتب فأمامه يقينه وقلمه ولينقدها الكتاب بسلاح الحجة، "أما الحَجْر عليه فلا يقع أبداً، إنَّ الحَجْر هو بمثابة إبقاء العقول مهيأة للتأثر به عند ظهوره، كما هو بمثابة ترك الأجسام بدون لقاح ليفتك بها الميكروب حين تتعرض له الأجسام، وإنَّما يؤمن بعقيدته من يرحب برأي غيره، وإنَّما يرحب برأي غيره من هو قادر على إثبات حجته"[4].

ولما كانت الاتهامات التي توجه إلى مثل هذه الكتب تدعو إلى مصادرتها تصدر باسم الدين، كان لابدَّ للعقاد من أن يوضح وجهة نظر الدين الإسلامي من هذه الزاوية،

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دين وفلسفة وفن)** الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دون تاريخ. ص/١٨١.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(عيد القلم ومقالات أخرى)**، ص/٢٨٩.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(آراء في الآداب والفنون)**، ص/١٨٣.

[4] – المصدر نفسه، ص/١٨٠.

فالإسلام لم يكن قط حرباً على الفكر، وإنَّما كان عوناً للفكر حيثما ظهر عبر التاريخ والخطر على الدين والمتدينين يأتي من أؤلئك الذين ينتحلون الكلام باسم الدين ليحرموا أشياء أثبتت الأيام صحتها، ذلك أنَّ الإسلامَ لم يمنع أي اتجاه فكري أو فلسفي مالم يكن فيه موبقة على الدين وبذا يكون العيب في الأرض لا في السماء[١].

وفي مجال التطبيق نراه يناصر حرية الفكر لكتاب أثارت كتاباتهم جدلاً واسعاً في الساحة الثقافية وما زالت، فقد دافع سنة ١٩٢٦م عن طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي)[٢] وعن علي عبد الرزاق في كتابه (نظام الحكم في الإسلام) على الرغم من اختلافه مع الكاتبين. وقد أثارت بعض أعمال برنادشو الأدبية التي كانت تدرس في قسم اللغة الانكليزية في كلية الآداب بعض الاعتراضات فنودي بمصادرتها، ووقف العقاد يدافع عن حرية الرأي، وكان منطلقه أنَّه يتحدث غيرة على العقيدة وعلى الدين الصحيح وعلى "الإسلام الذي هو دين الحرية والأمر بالنظر في ملكوت الله"[٣].

ولم يقتصر دفاعه على معاصريه بل دافع عن الصوفي محيي الدين بن عربي في كتابه (فصوص الحكم) وأعجب بسماته الروحية، وذهب إلى أنَّ مذهبه لا يصلح للجمهرة من الناس، وأشار إلى أنَّ ابن خلدون مع سماحة عقله وسعة نظره قال بإحراق كتب ابن عربي، مع أنَّ العصر، في رأيه، ليس عصر إحراق الكتب، يقول: "وليس العصر عصر إحراق الكتب أو تقييدها بلغة النار والماء ولكنه العصر الذي يحاسب الكاتب حساب النقد والبرهان، ومتى حوسب ابن عربي بهذا الحساب ففيه ما يهمل إجمالاً كالإحراق أو الإغراق وفيه ما يفيد ويمتع العقول والقرائح، وخير ما يفيد من هذا الكتاب تفسيره لوحدة الوجود لأنه أصلح من تفسيرات إخوانه في هذه العقيدة ممن يقولون بتأليه الكون في جميع مظاهره المادية، فليس الوجود الحق الذي تحجبه هذه المظاهر المادية، وهو بهذا يقترب كلَّ الاقتراب من عقيدة التوحيد"[٤].

---

[١]– ينظر: العقاد. عباس محمود: **(آراء في الآداب والفنون)**، ص/١٧٦.

[٢]– قام بعض الوفديين حين نشر طه حسين كتابه (في الشعر الجاهلي) يطالبون بإبعاده عن الجامعة بتهمة المساس بالدين، وكان سعد زعيم الوفد يرى رأيهم، ولكنَّ العقاد رفض ذلك دفاعاً عن حرية الفكر والبحث العلمي. ينظر: **(مجلة الهلال)**، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٠.

[٣]– العقاد. عباس محمود: **(آراء في الآداب والفنون)**، ص/١٧٦.

[٤]– العقاد. عباس محمود: **(دين وفلسفة وفن)**، ص/٢٩– ٣٠.

ونذهب ختاماً مع ما ذهب إليه نجيب محفوظ من أنَّ الحرية في فكر العقاد "هي الجمال في فلسفته وهي الديمقراطية في سياسته، وهي الفردية في رأيه الاجتماعي، وهذه هي القيم التي دافع عنها وسجن في سبيلها واضطهد كثيراً من أجلها"[١].

[١] – كريم. سامح: **(العقاد في معاركه السياسية)**، دار القلم، بيروت، دون تاريخ. ص/١٤٤. ولم أتمكن من العثور على رأي نجيب محفوظ هذا.

وينظر: ضيف. شوقي: **(مع العقاد)**، سلسلة اقرأ ٢٥٩، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م. ص/٥٧- ٥٨.

الفصل الثاني

نظرية المعرفة

- مدخل

أولاً - مصطلح نظرية المعرفة

١ - المعرفة والعلم عند العرب المسلمين

٢ - مصطلح نظرية المعرفة

٣ - أبحاث نظرية المعرفة

ثانياً - مفهوم الإنسان

١ -خلق الإنسان

٢ -تطور الخلق

٣ -مفهوم النفس

٤ -طبيعة الإنسان ووظيفته

ثالثاً ــ مفهوم المعرفة

١ -طبيعة المعرفة

٢ -مصادر المعرفة وطرقها

- مدخل:

المعرفة جوهر الوجود، على الرغم من أن الوجود قائم قبل أن نملك معرفته، وعلى ذلك فهي أساس الاستخلاف الإنساني في الأرض، إذ هي تهدف إلى معرفة الله تبارك وتعالى، التي تنبثق منها معرفتنا للدين ووظيفتنا في الحياة، فالمعرفة عندنا مسلَّمٌ بها تسليمنا بالوجود نفسه.

البحث في مسائل المعرفة قديم قدم الوجود الإنساني، وهو مطلب لا غنى عنه في أية حركة ثقافية وعمل فكري، ذلك أنَّ المعرفة ظاهرة إنسانية ملازمة لوجود الإنسان، وهي أعلى وظيفة له في الوجود بل هي ميزته وأساس استخلافه في الأرض، ومركزه في الكون الذي سخره الله له كي يؤدي فيه وظيفة العبادة لله وحده، ويقود مسيرة المعرفة الواعية المسبحة لله مع سائر الموجودات ﴿وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَـكِن لا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ﴾[1].

فالمعرفة، إذاً، ميزة ووظيفة، كما أنَّها تفسير شامل تحمله الكينونة الإنسانية ملبية هتاف فطرتها في معرفة ربها، والتعامل مع الواقع الذي تحياه في الكون الذي تعمره، ومن ثمَّ هي السبيل إلى معرفة الله ومعرفة الكون، في رأي العقاد[2].

ومن المنطقي أنَّ العقاد ما كان يريد فيما يكتبه عن المعرفة التنظير، إلا أنَّنا نستطيع أن نرى فيما كتب مفهوماً عاماً لنظرية معرفة تشكل قاعدة فكرية يمكن من خلالها تفسير كل ما كتبه في القضايا الجمالية موضوع أطروحتنا الحالية.

ولما كانت المعرفة نتاجاً إنسانياً، فقد كان مفهومها مرتبطاً بمفهوم الإنسان الذي ينتجها، والكلام على نظرية المعرفة في حضارة من الحضارات، إنَّما يعتمد على مفهوم الإنسان في تلك الحضارة، فالعلاقة بين الطرفين وثيقة، لأنَّ الإنسان هو صاحب المعرفة

---

[1] – سورة الإسراء، الآية/٤٤.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/١٥١.

المستفيد منها، والنشاط الجمالي والعلاقات الجمالية في الواقع أمران يخصان الإنسان وحده، كونه كائناً اجتماعياً، وهما يشكلان جزءاً من المعرفة التي ينتجها في أطر زمانية ومكانية وثقافية واجتماعية محددة.

سيدرس هذا الفصل نظرية المعرفة في فكر العقاد، وستقسم الدراسة إلى ثلاثة أقسام، الأول يتحدث عن مصطلح نظرية المعرفة، والثاني يهتم بمفهوم الإنسان عند العقاد، والثالث يتحدث عن مفهوم المعرفة. ولا ريب في أنَّ المفهومين الأخيرين لا يوجدان إلا في إطار المجتمع، وهما يصوغان الوجود الإنساني بوصفه الركيزة الأساسية التي ينطلق منها مفهوما الإنسان والمعرفة.

أولاً- مصطلح نظرية المعرفة:

لابدَّ قبل المضي في محاولة استنباط مفهوم المعرفة في فكر العقاد، من توضيح المصطلح، ذلك أنَّ البحث في تنظير المعرفة الإنسانية والكلام على أهدافها وأدواتها لم يبدأ بشكل واضح إلا في العصر الحديث، وكانت نظرية المعرفة عند الفلاسفة الأقدمين، مبثوثة متفرقة، في ثنايا أبحاث الوجود والقيم، بل لم يكن يجمعها كتاب واحد أو دراسة منهجية مستقلة، منهم سقراط (٤٧٠-٣٩٩ ق.م) الذي كان جوهر فلسفته (اعرف نفسك)، وأثبت المعرفة العقلية، وقال بالعقل مصدراً للمعرفة من خلال معاييره الثابتة التي تشترك فيها العقول جميعاً، وردَّ شك السفسطائية إلى اعتمادهم الحسَّ الذي يختلف باختلاف الأفراد، بل يختلف لدى الفرد نفسه مما يجعل أحكامه مختلفة، وهذا خلاف العلم الذي هو: معرفة الكليات الثابتة في الأشياء، وهذه مصدرها العقل[1].

---

[1] – لمزيد من التوسع ينظر:

– مرحبا. محمد عبد الرحمن: **(من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية)**، منشورات عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م. ص/١٠٠ وما بعد.

– غربال. محمد شفيق: **(الموسوعة العربية الميسرة)**، طبعة دار الشعب، القاهرة، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٧٢م. ص/٩٨٥.

وتابع أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ق.م) منهج سقراط فعدَّ العقل معيار الحقيقة الصادق[١]، وكانت المعرفة متضمنة مُثُلاً عنده في أبحاثه عن الجدل[٢]، ومن ثمّ خلفه تلميذه أرسطو(٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، في بحث ما وراء الطبيعة، الذي جعل للتجربة الحسية مقاماً مهماً في المعرفة كونها الأساس الذي تنهض عليه المعرفة التي يقوم بها العقل، وبهذا: جدد أرسطو في قضية المعرفة، فيما أثبت أهمية الحواس وأثرها، مما لم يقل به أستاذه أفلاطون، الذي قصر المعرفة على التعقل المحض[٣].

وبقيت قضية المعرفة مجال بحث متواصل عند الفلاسفة اليونان، ثم عند مَن جاء بعدهم مِنْ فلاسفة العصور الوسطى المسيحية، والفلاسفة في الحضارة الإسلامية، فبحثوا فيها ما ورثوه من فلسفة اليونان، وما لديهم من كتب مقدسة ووحي.

ولعل علماءنا المسلمين قد سبقوا غيرهم في إفراد بحث المعرفة بصورة مستقلة في كتبهم، لأهميته عندهم، وعلاقته بالوجود، بينما لم يبدأ إفرادها عند الفلاسفة الغربيين إلا في القرن السابع عشر، فعدّوا عام ١٦٩٠م بداية قيام نظرية المعرفة، وهو العام الذي طبع فيه الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (١٦٣٢-١٧٠٤م) كتابه: مقالة في الذهن البشري، Essay Concerning Human-Understanding فكان بذلك مؤسس دراسات نظرية المعرفة وكتابه المذكور مفتتح عهدها، ومحاولة لفهم المعرفة البشرية، وعملياتها[٤]، لأنَّه وضع المعرفة في صورة العلم المستقل كما كان أول "بحث علمي منظم في أصل المعرفة

---

[١] - ينظر: غربال. محمد شفيق: **(الموسوعة العربية الميسرة)**، ص/٩٨٥.

[٢]- ينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، مكتبة المؤيد، الرياض، ١٩٩٢م. ص/٦٥.

[٣] - ينظر: ديورانت. ولْ: **(قصة الفلسفة)**، ترجمة: فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٩م. ص/٤٢.

وينظر: الزنيدي. عبد الرحمن: **(مصادر المعرفة في الفكر الديني والفلسفي)**، مكتبة المؤيد، الرياض،١٩٩٢م. ص/٥٣.

[٤] - لمزيد من التوسع ينظر:

- إسلام. عزمي: **(جون لوك)**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٦٨م. ص/١٧.
- غربال. محمد شفيق: **(الموسوعة العربية الميسرة)**، ص/٥٧٧-٥٧٨.
- ميد. هنتر: **(الفلسفة: أنواعها ومشكلاتها)** ترجمة: فؤاد زكريا، مؤسسة فرنكلين، القاهرة، ١٩٧٥م. ص/١٧٣-١٧٥.

وماهيتها وحدودها ودرجة اليقين فيها"[1]، إلا أنَّ مصطلح نظرية المعرفة ذاته لم يعرف إلا في وقت متأخر بعد لوك بمدة طويلة في عام ١٨٦٢م عند تسلر وذلك في كتابه: (أهمية نظرية المعرفة ووظيفتها)، وبعض الباحثين يرى أنَّ هذا المصطلح ظهر على يد رينهد في عام ١٨٣٢م في كتابه: (نظرية ملكة المعرفة الإنسانية والميتافيزقيا) [2].

وذهب بعض الباحثين إلى أنّ عمانويل كانط (١٧٢٤- ١٨٠٤م) أعظم من كتب في نظرية المعرفة ووضعها على أساس علمي متين، وهو الذي لفت الأنظار إلى ضرورة قيام نظرية المعرفة بوصفها نقطة البدء في كل فلسفة[3].

١ ـ المعرفة والعلم عند العرب المسلمين:

إنَّ المنهج العلمي يقتضي البدء بتعريف المعرفة يتبعه تعريف مصطلح نظرية المعرفة، فهناك ترابط بين لفظتي المعرفة والعلم حتى إنَّهما لتبدوان مترادفتين أو متداخلتين في الأصل اللغوي، حيث عُرِّف العلم بالمعرفة، والمعرفة بالعلم، وهذا ظاهر في معجم مقاييس اللغة وأساس البلاغة والقاموس المحيط ولسان العرب[4].

---

[1] – زقزوق. محمد حمدي: **(تمهيد للفلسفة)**، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٩م. ص/١١٦.

[2] – لمزيد من التوسع ينظر:

– كامل. فؤاد وآخران: **(الموسوعة الفلسفية المختصرة)**، ترجمة: فؤاد كامل، وجلال العشري، وعبد الرشيد الصادق، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت، دون تاريخ. ص/٣٦٦ وما بعدها.

– زيدان. محمود: **(نظرية المعرفة عند مفكري الإسلام وفلاسفة الغرب المعاصرين)**، دارالنهضة، بيروت، ١٩٨٩م. ص/١٧١.

– الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٩ وما بعد، ٦٦ وما بعد.

– زقزوق. محمد حمدي: **(تمهيد للفلسفة)**، ص/١١٥.

[3] – ينظر: كولبة. أزفولد: **(المدخل إلى الفلسفة)**، ترجمة: أبو العلاء عفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢م. ص/٣٨-٤٠. والزنيدي. عبد الرحمن: **(مصادر المعرفة في الفكر الديني والفلسفي)**، ص/٥٤-٥٥.

[4] – لمزيد من التوسع ينظر: مادة (عرف) و (علم) في **(القاموس المحيط)** و**(لسان العرب)**.

يتداخل مفهوم المعرفة مع العلم لكونِ كلٍّ منهما يعني: "إدراك صور الأشياء أو صفاتها أو علاماتها أو إدراك المعاني المجردة سواء أكان لها وجود خارج الذهن أم لم يكن، فيقال: عَلِمَ الشيء بمعنى عرفه"[١].

ولم يرد لفظ المعرفة في القرآن الكريم، ووردت له اشتقاقات كثيرة منها قوله تعالى: ﴿ تَرَى أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُواْ مِنَ الْحَقِّ ﴾[٢]، وقوله تعالى: ﴿ يَعْرِفُونَ نِعْمَةَ اللّهِ ثُمَّ يُنكِرُونَهَا ﴾[٣]، وذهب الراغب الأصفهاني إلى أنَّ معنى المعرفة في هاتين الآيتين هو: إدراك الشيء بتفكر وتدبر[٤]، وذهب إلى أنَّ المقصود بالعلم في القرآن الكريم هو: إدراك الشيء بحقيقته، وذلك ضربان: أحدهما إدراك ذات الشيء، وهو المتعدي إلى مفعول به واحد، كقوله تعالى:﴿ لاَ تَعْلَمُونَهُمُ اللّهُ يَعْلَمُهُمْ﴾، والثاني الحكم على الشيء بوجود شيء هو موجودٌ به، أو نفي شيءٍ عنه، وهو المتعدي إلى مفعولين، كقوله تعالى: ﴿ فَإِنْ عَلِمْتُمُوهُنَّ مُؤْمِنَاتٍ﴾[٥].

وذهب الراغب الأصفهاني إلى التفريق بين العلم والمعرفة في القرآن الكريم، وبين أنَّ المعرفة أخص من العلم،" يقال: فلانٌ يعرف الله، ولا يقال يعلم الله، متعدياً إلى مفعول واحد"، فمعرفة الإنسانِ اللهَ هي بتدبر آثاره دون ذاته، "ويقال: الله يعلم كذا، ولا يقال: يعرف كذا"[٦]، فالعلاقة بين العلم والمعرفة في القرآن هي أنَّ العلم أعمُّ وأكمل من المعرفة، ولهذا "وصف الله نفسه بالعلم دون المعرفة"[٧].

ويذهب جميل صليبا إلى أنَّ المعرفة إدراك الجزئي، والعلم إدراك الكلي، وإلى أنَّ المعرفة تستعمل في التصورات والعلم في التصديقات، ولذلك تقول: "عرفت الله دون علمته،

---

[١] – صليبا. جميل: **(المعجم الفلسفي)**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م. (٢/٣٩٢).

[٢] – سورة المائدة، الآية/٨٣.

[٣] – سورة النحل، الآية/٨٣.

[٤] – ينظر: الأصفهاني. الراغب: **(المفردات في غريب القرآن)**، دار المعرفة، بيروت، دون تاريخ. ص/٣٣١.

[٥] – المرجع نفسه، ص/٣٤٣. والآية الأولى من سورة الأنفال، الآية/٦٠، والآية الثانية من سورة الممتحنة، الآية/١٠.

[٦] – الأصفهاني. الراغب: **(المفردات في غريب القرآن)**، ص/٣٣١.

[٧] – الزنيدي. عبد الرحمن: **(مصادر المعرفة في الفكر الديني والفلسفي)**، ص/٣٨-٤٢.

لأنَّ من شرط العلم أن يكون محيطاً بأحوال المعلوم إحاطة تامة، ومن أجل ذلك وصف الله بالعلم لا بالمعرفة، فالمعرفة أقل من العلم، لأنَّ للعلم شروطاً لا تتوافر في كل معرفة، فكل علم معرفة، وليست كل معرفة علماً"[1].

ونلحظ قرباً بين معنى العلم ومعنى المعرفة، ذلك أنّ كلاً منهما يعدّ علامة أو دلالة على شيء، وإن كانت المعرفة تدل على ما ارتفع من الشيء، والمعرفة فيها علم وعمل، وفيها ارتفاع لقدر المعروف على العارف، ومن ثمَّ كانت معرفة الله تعالى: "العلم اليقيني به وعمل ما يتناسب مع قدره سبحانه، والمعرفة تشمل في معانيها الاعتراف والإقرار وهما علم وأدلة"[2].

أما جوانب الاهتمام بقضية المعرفة، فإنَّها، لا ريب، تختلف في ذلك العصر عند المسلمين، عنها في الفلسفة الغربية المعاصرة، "فإذا كان الباحث اليوم في هذه الفلسفة يجد نفسه بين مذهبين كبيرين في نظرية المعرفة هما: المذهب العقلي والمذهب التجريـــبي، فإنَّ مجال البحث القائم آنذاك كان هو: النقل والعقل والعلاقة بينهما"[3].

٢ ـ مصطلح نظرية المعرفة:

نظرية المعرفة مصطلح مركب من لفظين: نظرية ومعرفة، أحدهما نظرية: والنظر هو الفكر الذي تطلب به المعرفة، بمعنى أنَّه "فعل صادر عن النفس لاستحصال المجهولات من المعلومات"[4]، والنظرية عند الفلاسفة المحدثين: "تركيب عقلي مؤلف من تصورات منسقة، تهدف إلى ربط النتائج بالمبادئ"[5]؛ أي بالمقدمات، كما أنَّها تطلق على ما يقابل الممارسة العملية في مجال الواقع؛ أي إنَّها تدل على ما هو موضوع تصور منهجي منظم ومتناسق، تابع في صورته لبعض المواصفات العلمية التي يجهلها الناس، وهو تركيب عقلي

---

[1] – صليبا. جميل: (**المعجم الفلسفي**)، (٢/٣٩٢-٣٩٣).

[2] – الكردي. راجح عبد الحميد: (**نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة**)، ص/٣٣-٣٤.

[3] – الزنيدي. عبد الرحمن: (**مصادر المعرفة في الفكر الديني والفلسفي**)، ص/٥٦-٥٨.

[4] – صليبا. جميل: (**المعجم الفلسفي**)، (٢/٧٤٣).

[5] – المرجع نفسه، (٢/٤٧٧).

واسع يهدف إلى تفسير عدد من الظواهر "ويأخذه علماء وقته على أنَّه فرض قريب من الحقيقة ويكون مجالاً للدراسة والبحث"[١]، وعلى ذلك فنظرية المعرفة، إذاً، هي "دراسة منهجية منظمة لقضية العلم أو مسألة المعرفة بدراسة ماهية المعرفة وإمكانها وطبيعتها وطرق الوصول إليها وقيمتها وحدودها"[٢].

ويقابل نظرية المعرفة بالعربية مصطلح الإبستمولوجيا Epistemologie في اللغة الفرنسية وEpistemology في اللغة الإنكليزية، ويتضح علاقته بنظرية المعرفة عند تحليله لغوياً. فمصطلح Epistemologie في اللغة الفرنسية مشتق من الكلمة اليونانية Episteme التي تعني العلم أو المعرفة العلمية والمقطع (Logie) الذي يعني في أصله اليوناني (Logos) أي نظرية، ويقدم المعجم الفلسفي المختصر توضيحاً للمجالات التي تهتم بها نظرية المعرفة، والأسئلة التي تعرضها فيرى أنَّ الغنوصيولوجيا؛ نظرية المعرفة gnoseology، مصطلح مركب من كلمتين يونانيتين:gnos؛ معرفة وlogos؛ نظرية، ويقدم هذا المعجم التعريف التالي لنظرية المعرفة: "نظرية حول جوهر عملية المعرفة وقانونيتها وأشكالها، ومشكلاتها الرئيسية هي التالية: ما هو موضوع المعرفة ومصدرها، وما يقوم في صلبها، وما يحركها، ومن أية درجات تتركب عملية المعرفة، وما طرقها وأشكالها، وما هي الحقيقة وما هي معاييرها، وما هي العلاقة بين نشاط الناس النظري والعلمي؟ وغيرها..."[٣].

وتُعنى هذه النظرية بالبحث في طبيعة المعرفة وماهيتها ومصادرها وموانعها وشرائطها وقيمتها ووسائلها، ويذهب بعض الباحثين إلى أنَّ "نظرية المعرفة قسم من علم النفس النظري الذي يصعب فيه الاستغناء عن علم ما بعد الطبيعة، لأنَّ غرضه البحث عن المبادئ التي يفترضها الفكر متقدمة على الفكر نفسه، ومعنى ذلك أنَّ نظرية المعرفة هي البحث في المشكلات الفلسفية الناشئة عن العلاقة بين الذات المدركة والموضوع المدرك، أو بين العارف والمعروف"[٤] ، وبما أنَّ الذات لابدّ أن يتجه تفكيرها إلى شيء ما، ولا تستطيع

---

[١] – صليبا. جميل: **(المعجم الفلسفي)**، (٤٧٨/٢).

[٢] – الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٦٣.

[٣] – **(المعجم الفلسفي المختصر)**، ص/٣٢٥. وينظر: **(الموسوعة الفلسفية المختصرة)**، ص/٤٧٥ وما بعدها.

[٤] – صليبا. جميل: **(المعجم الفلسفي)**، (٤٧٨/٢).

أن تفكر في العدم، كان الوجود هو موضوع المعرفة، والوجود مفهوماً فلسفياً يقصد به مطلق الواقع ويقابله العدم، وهذا الواقع قد يكون في الخارج أو في الذهن" فالوجود الخارجي عبارة عن كون الشيء في الأعيان، وهو الوجود المادي، والوجود الذهني عبارة عن كون الشيء في الأذهان وهو الوجود العقلي أو المنطقي" [١].

إنَّ مصطلح نظرية المعرفة فيما يرى أزفولد كولبه يطلق ويراد منه أحد معنيين: معنى عام، ويراد به العلم الذي يبحث في مادة العلم الإنساني ومبادئه الصورية، ومعنى خاص ويراد به العلم الذي يبحث في المعرفة المادية [٢]، وبناء عليه فالمعنى الواسع لهذا المصطلح "يشمل كل البحوث الفلسفية المهمة التي تتعلق بظاهرة المعرفة مثل المنطق وعلم النفس وعلم وظائف الأعضاء وعلم الاجتماع والتاريخ وميتافيزيقا المعرفة. أما المعنى الضيق فيراد به العلم الذي يبحث في ماهية المعرفة ومبادئها ومصدرها ومنابعها وشروطها ونطاقها وحدودها" [٣].

إنَّ نظرية المعرفة تبحث في كليات المعرفة البشرية، من حيث طبيعتها، ومجالاتها، ومصادرها، وأدواتها، وتبحث في الصلة بين الذات المدركة والموضوع المدرك، وبيان إلى أي مدى تكون تصوراتنا مطابقة لواقع الشيء المستقل عن الذهن الذي تناوله.

٣ ـ أبحاث نظرية المعرفة:

أمَّا أبحاث نظرية المعرفة الرئيسة فهي:

١– إمكان المعرفة: وتبحث في مدى قدرة الإنسان على تحصيل المعرفة[٤]، وتواجه مشكلة الشك في الحقيقة، واليقين بها[٥]، ولعل أول من أثار هذا البحث السوفسطائيون والشكاك، وإمكان المعرفة أولى مسائل نظرية المعرفة، "فهي تسبق بقية أبحاث المعرفة من

---

[١] – صليبا. جميل: **(المعجم الفلسفي)**، (٥٥٩/٢).

[٢] – ينظر: كولبة. أزفولد: **(المدخل إلى الفلسفة)**، ص/٣٧.

[٣] – زقزوق. محمد حمدي: **(تمهيد للفلسفة)**، ص/١١٦.

[٤] – ينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٦٦.

[٥] – ينظر: الزنيدي. عبد الرحمن: **(مصادر المعرفة في الفكر الديني والفلسفي)**، ص/٥٠، ٥٩، ٢٨٢.

حيث طبيعتها ومصادرها، فلا بد من تسليم إمكان المعرفة، كي يتسنى إمكان البحث في بقية مسائلها"[١]، إذ البحث في مسائل نظرية المعرفة الأخرى من "طبيعة ومصدر... يقوم على حكم قد انتهى إليه الباحث – قبلاً – بأن المعرفة ممكنة للإنسان، وهذا الحكم يتمثل في مذهب يقابله مذهب المنكر لإمكانها. وانقسم الناس حيال هذه المسألة فريقين: فريق يقول بإمكان المعرفة، وهم الاعتقاديون أو أتباع مذهب التيقن، وفريق ينكر إمكان قيام معرفة إنسانية، وهم أتباع مذهب الشك"[٢].

توجه البحث الفلسفي سواء عند من شكّ في إمكان المعرفة أم أيقن بإمكانها إلى إنكار طرق المعرفة وطبيعتها أو إثباتها، ولذلك اعترض الشكّاك على الحس والعقل طريقين للمعرفة، ومصدرين في نظر الفلسفة، في الوقت الذي دافع فيه اليقينيون من عقليين وتجريبيين عن العقل والحس، مصدرين منتجين للمعرفة، وقام اتجاه ثالث يؤمن بوجود المعرفة وإمكانها، ولكنه لا يسلم بها تسليماً ساذجاً، "وإنما يحاول أن يفلسف هذين المصدرين، ويرد المعرفة على قاعدة بديهية متميزة، وهو ما سمي بالشك المنهجي على يد الغزالي وديكارت، وهناك من جاء فجمع بين المصدرين وانطلق من نسبية المعرفة كما فعل كانط" [٣].

٢– مصادر المعرفة: الحواس، والعقل، وعلاقتهما ببعضهما، وطرق الوحي عند أصحاب الأديان، وطرق أخرى كالإلهام والكشف والحدس[٤] .

٣– طبيعة المعرفة: تقوم أبحاث طبيعة المعرفة على اتصال قوى الإدراك بالشيء المدرك، وعلاقة الأشياء المدركة بالقوى التي تدركها[٥]، وعلى بيان طبيعة العلاقة بين الذات العارفة والشيء المعروف[٦].

---

[١] – الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٧٨.

[٢] – الزنيدي. عبد الرحمن: **(مصادر المعرفة في الفكر الديني والفلسفي)**، ص/٥٩.

[٣] – الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٧٨.

[٤] – ينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٦٦، ٥٣٧ وما بعد، ٥٩٧ وما بعد.

[٥] – ينظر: الطويل. توفيق: **(أسس الفلسفة)**، دار النهضة العربية، القاهرة، دون تاريخ. ص/٢٩٧–٢٩٨.

[٦] – ينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٦٦،٢٣٧ وما بعد، ٣٢٥ وما بعد،٤٢٧ وما بعد.

يدور ما سبق في نظرية المعرفة حول الإنسان والواقع، فالإنسان سيد المواقف، والواقع هو ميدان الوجود والمعرفة الوحيد، والإنسان والواقع مخلوقان من خلق الله، وهما يدوران حول مفهوم الخالقية والمخلوقية، خالقية الله عزّ وجلّ للإنسان ولكل شيء، ومخلوقية هذا الإنسان لله، ولابد من أن يقوم الإنسان بفهم دوره في الحياة على أساسهما.

وبناء على ما سبق نرى أنَّ العلاقة مترابطة بين المعرفة والإنسان، وهما لا يوجدان إلا في إطار المجتمع، وهما يصوغان الوجود الإنساني في المجتمع باعتباره الركيزة الأساسية التي ينطلق منها مفهوما الإنسان والمعرفة.

واجتماعية الإنسان جوهر قائم بذاته، ذلك أنَّ الإنسان مجتمع موجود بذاته، والحدود بين الفرد والمجتمع متداخلة متشابكة، فليس من اليسير أن يقال: هذا أمر يؤثر في الفرد، وذاك في المجتمع، لأنَّ المجتمع إن هو إلا أفراد ربطت بينهم روابط مشتركة، وكل عمل يبذل لتكوين الفرد هو في الوقت نفسه عمل لتكوين المجتمع، والوجود العقلي للإنسان هو أرقى المراحل، ومن خلاله يحقق الإنسان إنسانيته ضمن الوجود الاجتماعي، وبذا يكون الوجود الفردي للإنسان هو وجود معرفي، والإنسان العاقل إنسان ثقافي اجتماعي، ومكانته في المجتمع مرتبطة بوجوده العقلي من خلال التراكمات المعرفية.

هذه العلاقة الجدلية بين المعرفة والمجتمع دعت غوردون ماريشال Gordon Marshall في مؤلفه (قاموس علم الاجتماع) للخروج بمصطلح جديد وبتخصص يربط بين المعرفة والمجتمع هو: علم اجتماع المعرفة Sociology of Knowledge [1] .

وسنحاول فيما يلي تحديد مفهوم الإنسان عند العقاد، ومن ثمَّ تحديد مفهوم المعرفة.

---

[1] – (Dictionary of Sociology), Oxford University Press, New York, 1994, p /342-343.

ثانياً: مفهوم الإنسان:

المعرفة نتاج إنساني، ارتبط مفهومها بالإنسان الذي ينتجها، والكلام في نظرية المعرفة يعتمد على مفهوم الإنسان، ذلك أنَّ الإنسان هو صاحب المعرفة والمستفيد منها، والنشاط الجمالي والعلاقات الجمالية في الواقع أمران يخصان الإنسان وحده، لكونه كائناً اجتماعياً، وهما يشكلان جزءاً من المعرفة التي ينتجها في أطر زمانية ومكانية وثقافية واجتماعية محددة.

إذا سلمنا بتلك الحقيقة، فإنَّ بحثنا عن نظرية المعرفة في فكر العقاد يقتضي أن نبحث لديه أولاً عن مفهوم الإنسان، لأنَّه صانع المعرفة، وهو أولٌ في كل ما صدر عنه من مواقف جمالية.

الإنسان واحد في كل الحضارات، فهو يحتفظ بجوانب مشتركة فيما بينه وبين بني جنسه على اختلاف الزمان والمكان، وهي جوانب تعود إلى التركيب الجسدي، وإلى آلية التفكير، ذلك أنَّ حواس الإنسان واحدة في كل زمان ومكان، فالتفاضل بين البشر يكمن في الجوهر عندما يتمكن من الوجود بالفعل، على حين أنَّ العرض مشترك في أغلب جوانبه، وهو مصدر الصراع بين البشر.

إنَّ أية حضارة تتأسس وتتطور وتنتظم داخلياً معتمدة على ثلاثة مفهومات، الإله والإنسان والكون، وتقوم في بنائها على واحد من هذه المفهومات، وتغليب واحد منها يحدد طبيعة تلك الحضارة، فهي إلهية، أوإنسانية، أو تقنية، ذلك أنَّ المفهوم الغالب هو الذي يحكم تلك الحضارة، "فالحضارة التي يسود فيها مفهوم الإله ترى الإنسان والكون من خلال هذا المفهوم، وتلك التي يسود فيها مفهوم الإنسان ترى الإله والكون من خلال الإنسان، وهكذا بالنسبة إلى مفهوم الكون..."[١].

---

[١] – الصدّيق. حسين: **(مقدمة في نظرية الأدب العربي الإسلامي)**، ص/٦٨.

والعلاقة بين هذه المفهومات علاقة وشيجة قائمة في داخل الحضارة الواحدة، بيد أنَّ المعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية المتغيرة بحسب الزمان والمكان، تتدخل في تحديد تلك العلاقة، وفي تغليب أحد تلك المفهومات على غيرها، ولذلك كان الإنسان في فكر العقاد هو الذي يحدد طبيعة الحضارة وماهيتها، بحسب موضعه من تلك الحضارة، ذلك أنَّ الإنسان مقياس للعلم أجمع "يتبدل النظر إليه كلّما تبدّل النظر إلى الوجود بأسره"[١].

لقد قامت الحضارة العربية الإسلامية على تغليب مفهوم الإله، ورأت من خلاله مفهومي الإنسان والطبيعة (الكون) أنهما من مظاهر خلق الله، فاحتفظت بالعلاقة العمودية بين الله والإنسان والأفقية بين الإنسان والكون، وبيَّنت أن هذه العلاقة ذاتها هي التي تحدد مفهوم الحياة الإنسانية وغايتها.

فالحضارة الإغريقية على سبيل المثال قامت على تغليب مفهوم الإنسان، وهو مفهوم حدد المفهومين الآخرين فيها. فصورة الإله صيغت من خلال الإنسان في الحضارة الإغريقية، فالآلهة عندهم بشر في صورهم وسلوكهم وأفعالهم، بل إنَّهم يدخلون في صراع مع الآلهة فيتَحَدَّوْنها وربما انتصروا عليها أحياناً، وبناء على هذا المفهوم فإنَّ تلك الحضارة تؤنسن الطبيعة، وتعطيها صفات بشرية تساعد في تفسير ظواهرها.

بينما قامت الحضارة الغربية المعاصرة على تغليب مفهوم الكون أو الطبيعة، ذلك أنّ الفكر االذي تتبناه لا يؤمن إلا بالمحسوسات ولا يسلِّم إلا بالظواهر التي تخضع للفكر التجريـــبي، ورأت أن الإنسان ما هو إلا مظهر من مظاهر الطبيعة يخضع لقوانينها، وبذا صار مفهوم الإله نتاجاً بشرياً ولد تحت ضغط الظواهر الطبيعية وسعي الإنسان إلى تفسير تلك الظواهر.

أما الحضارة العربية الإسلامية فقد غلّبت مفهوم الله، وصاغت مفهوم الإنسان، وتعاملت مع الكون من خلال هذا المفهوم "وإذا كان الفكر الإغريقي قد ألّه الإنسان وأنسن الآلهة، وإذا كان الفكر الغربي المعاصر قد أفقد الإنسان كل بعد روحي له وألّه الطبيعة، فإنّ

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دون تاريخ. ص/٤٩.

الفكر العربي الإسلامي وضع الإنسان في مركز وسط بين مفهوم الله جلَّ جلاله وبقية الكائنات فهو يحتل قمة الهرم الذي توجد في أسفله العناصر الأربعة التي تدخل في تكوين كل ما يأتي فوقها: الجماد فالنبات فالحيوان، وهذه الكائنات حية جميعها، تسبح بحمد خالقها، وإنَّما تتفاوت مرتبتها بحسب نسبة الحركة إليها وهي كلها تختلف عن الإنسان في أنها لا تملك العقل الذي ماز به الإنسان من باقي المخلوقات"[1]. وتحدد هذه المفهومات: الله والإنسان والكون أشكال الوعي في الحضارة، وتحدد نماذج العلاقات بين الفرد والفرد، وبين الفرد والمجتمع، وبين الفرد والله.

١ - خلق الإنسان:

يتحدد مفهوم خلق الإنسان عند العقاد بما جاء في القرآن الكريم من آيات تقف في أسِّ ما قاله هو نفسه أو نقله عن غيره من الفلاسفة قديماً وحديثاً، وقد وضع العقاد كتاباً كاملاً بعنوان: (الإنسان في القرآن الكريم)، وهو ما جعل مفهوم الإنسان عنده لا يخرج عن مفهوم الإنسان في الحضارة العربية الإسلامية، على الرغم من مناقشته مفهوم الإنسان في التيارات الغربية المعاصرة له.

فقصة آدم عليه السلام هي قصة الإنسان الأول، خلق من تراب وارتقى بالخلق السوي إلى منزلة العقل والإرادة، وتعلّم من الأسماء فضلاً من العلم ما ميزه من خلائق الأرض[2]، والإنسان هو سرُّ الكون الأكبر[3]، انفرد بالعقل[4] دون الخلائق، وارتفع بذلك عن ترابيته[5]، فكان حيواناً راقياً[6]، وناطقاً[7] بقول العقاد، ولكنه ما يزال حيواناً[8]، وَوُصِفَ بأنَّه

---

[1] – الصدّيق. حسين: **(فلسفة الجمال ومسائل الفن:عند أبي حيان التوحيدي)**، ص/٢٢-٢٤.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٥٦.

[3] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الله)**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٨م. ص/٢٤٣.

[4] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٥٣٩، ٧٢٦.

[5] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(إبليس)**، كتاب الهلال، العدد ١٩٢، القاهرة، ١٩٦٧م. ص/٩-١٠.

[6] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(آراء في الآداب والفنون)**، ص/٨٦.

[7] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/١٥١.

[8] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧١م. ص/٢١٩.

حيوان اجتماعي تلازم فيه صفة النطق صفة الاجتماع، "فليس بين الأحياء على وجه الأرض حيوان يوصف بالنطق وبالفطرة الاجتماعية غير الإنسان"[١].

وقد خلق الإنسان وله شطر في الطبيعة وشطر في عالم الروح، وفي المثل الأعلى "فإذا قنع بشطر الطبيعة وحده، فهو حيوان، وإذا قنع بشطر الروح وحده طردته الحياة، وإنما قوام الشطرين أن يجتمعا ولا ينقطع أحدهما عن صاحبه"[٢]، والتوازن، في رأيه، يكون بالتوفيق "بين الروح والجسد ففيهما تتم الحياة ولا ينكر أحدهما سبيل الآخر"[٣].

يبدأ العقاد من مسلمة يقينية ترى أنَّ الإنسان مخلوق لله سبحانه، وهو محور الاستخلاف في الأرض، أعطاه الله العقل وحرره من أغلال التقليد والتبعية، "ودعاه إلى التأمل والتفكير في الكون، والشوق إلى الحقيقة هو محور الوجود الإنساني"[٤].

يتحدد مفهوم الإنسان في البحث عن مكانه في الوجود كلّه، وعن مكانه بين الخلائق الحية على هذه الأرض، وأبناء نوعه من الجماعة التي يعيش فيها من ذلك النوع، وقديماً كان الحكماء يجعلون شعارهم في نصيحة الإنسان: (اعرف نفسك) وهي نصيحة ترادف سؤالهم في رأي العقاد: من أنت؟ أو سؤالهم: ما اسمك؟[٥].

ويتحدد مفهوم الإنسان في الإجابة عن أسئلة عديدة من أهمها: ما الوجود الإنساني؟ وما الغاية من هذا الوجود؟ وما السبيل إليها؟ ما مكان الإنسان من الكون كله؟ ما مكانة الإنسان من هذه السيارة الأرضية بين خلائقها الأحياء؟ وما مكانة الإنسان بين أبناء نوعه البشري؟ وما مكانه بين كل جماعة من هذا النوع الذي يتألف من جملة أنواع يضمها عنوان الإنسانية، "وهي أسئلة لا جواب لها في غير عقيدة دينية تجمع للإنسان صفوة عرفانه بدنياه وصفوة إيمانه بغيبها المجهول، تجمع له زبدة الثقة بعقله، وزبدة الثقة بالحياة.. حياته وحياة سائر الأحياء والأكوان"[٦]، ثمَّ ما علاقة ذلك كله بمفهوم المعرفة في الفكر العربي الإسلامي؟

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/١٥١.
[٢] – العقاد. عباس محمود: **(آراء في الآداب والفنون)**، ص/٣٥٤.
[٣] – العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٢٧.
[٤] – العقاد. عباس محمود: **(الله)**، ص/٢٤٣.
[٥] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٨.
[٦] – المصدر نفسه، ص/٩.

لقد مرّ خلق الإنسان بمرحلتين: الخلق الروحي ثم الخلق الجسدي، فكان خلق الإنسان من طين (عَرَض)، ثم نفخ الله فيه من روحه (جَوْهر)[١]، فالجَوْهر سابق في وجوده على العرض، لأنه من النفخة الإلهية الأزلية[٢]، ثم جعله الله خليفة له على الأرض[٣]، وأمر الملائكة بالسجود له، وهي لا تسجد إلا لله، وجعل الكائنات مسخَّرة له، يقول تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُواْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ*وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاء هَـؤُلاء إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ*قَالُواْ سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ*قَالَ يَا آدَمُ أَنبِئْهُم بِأَسْمَآئِهِمْ فَلَمَّا أَنبَأَهُمْ بِأَسْمَآئِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ*وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ ﴾[٤].

هذا من كونه إنساناً كاملاً (جوهراً) خلقه الله في أحسن تقويم، وعلّمه الأسماء كلها[٥]، بيد أنَّه لم يحافظ على مكانته هذه، فأضاعها من جهة كونه عرضاً مشدوداً إلى أصله الترابي المادي، مما أضعف جوهره النوراني الخفيف، فأصبح خاسراً في أسفل سافلين[٦]، بيد أنَّ الله تعالى لم يتخل عنه، وإنَّما حرص على إنقاذه من وضعه الذي تردى فيه وعلى مساعدته في العودة إلى ما كان عليه من كمال .

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٥٦. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(إبليس)**، ص/٩–١٠. وهي إشارة إلى قوله تعالى:﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ﴾ سورة المؤمنون، الآية/١٢، وقوله تعالى: ﴿ فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ ﴾ سورة الحجر، الآية/٢٩. وسورة ص، الآية/٧٢.

[٢] – قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُواْ بَلَى شَهِدْنَا أَن تَقُولُواْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ﴾ سورة الأعراف، الآية/١٧٢.

[٣] – قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُواْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ ﴾ سورة البقرة، الآية/٣٠.

[٤] – ينظر:العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٥٦. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(إبليس)**، ص/٩–١٠. والآيات من سورة البقرة، الآية/٣١–٣٤.

[٥] – قوله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاء هَـؤُلاء إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ* قَالُواْ سُبْحَانَكَ لاَ عِلْمَ لَنَا إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾ سورة البقرة، الآية/٣١–٣٢.

[٦] – قوله تعالى: ﴿ لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ* ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ﴾ سورة التين، الآية/٤–٥.

إنَّ ما سبق يعدُّ جوهر فكر العقاد في ماهية الإنسان وأصله، فالآيات التي أوردها تتحدث عن خلق الإنسان، وطبيعته، ومكانته في الكون[1]، فهو جسد خلقه الله من تراب، ثمَّ نفخ فيه من روحه، ليجيء الأمر الإلهي للملائكة بالسجود بعد النفخة المشيرة إلى قيمة الإنسان الوجودية، وليس بعد التسوية الدالة على حسن الصنعة الإلهية للمادة الترابية، إذ هو سجود لما وقر في تلك المادة من روح الله، وبذلك كان الإنسان عظيم المكانة، إذ هو مخلوق وُجد في العلم الإلهي قبل أن يوجد في مرحلة الخلق.

ويتساءَل العقاد عن معنى التسوية والنفخ والروح، فيرى أنَّ الكيفيات مجهولة هنا، والمعلوم الذي لاريب فيه أنَّها ليست تسوية باليدين على مثال تسوية المصورين الآدميين، وأنَّها ليست على أية حال بالكيفية المحددة في قواميس اللغة، لأنَّ روح الإنسان المخلوق مجهولة يعلمها الله وحده، كما نفهم من آيات القرآن، "وندع الكلام فيما هو أعظم من ذلك وأخفى على العقل من معنى الروح منسوباً إلى الله، وكل ما يجوز أن نفهمه من معنى النفخ أنه بث قوة الحياة في الطين"[2].

والحقيقة التي هي أجلُّ من التسوية والنفخ هي حقيقة الروح[3]، ومعناها المقصود في قوله تعالى: ﴿وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي﴾[4]، وصار الإنسان بهذه النفخة الإلهية أشرف المخلوقات وأقربها إلى الوجود الإلهي[5]، وبذلك استحق الإنسان ميزة الخلافة في الأرض، وسخر له الله الكون بما فيه.

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٥٦. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(إبليس)**، ص/٩-١٠.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، دار الهلال، عدد٢٢٩، القاهرة، مصر، ١٩٧٠م. ص/٢٠٠.

[3] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/٢٠١.

[4] – سورة الحجر، الآية/٢٩.

[5] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/١١٨.

وليس في القرآن فِصَامٌ بين الروح والجسد، بل هي "عقيدة على هداية واحدة تعنى بالروح كما تعنى بالجسد عبر توازن من غير إسراف ولا جور عن السبيل"[١]، فالخطاب الإلهي للإنسان "خطابٌ يجمع بين الروح والجسد"[٢].

وقد تكرر في القرآن الكريم برهان خلق الزوجين تكراراً متجدد الأساليب والمعارض دليلاً على القصد والتدبير في سنن هذا الوجود وهو لا ريب أقوى البراهين على القصد واتباع الوسيلة إليه، لأنَّ ظهور الحياة في وسط المادة عجيب "وأعجب منه أن تتهيأ الأسباب في جسدين مختلفين لدوامها وانتقال خصائصها وصيانة ولائدها بين عناصر الطبيعة وآفاقها"[٣].

ولكن الخلق كلّه مرجعه إلى إرادة الله، أو إلى كلمة كن بلفظ العقاد[٤]: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ [٥]، ﴿ إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَن نَّقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾[٦]، فَيَكُونُ﴾[٦]، ﴿سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾[٧]، وهذه الكينونة لا تحدث إلا بأمر الخلق المباشر من إرادة الله، و(كُن فَيَكُونُ) تقريب إلى الذهن في المجاز، والأمر أهون من ذلك في إرادة الله، "فالإيجاد، إذاً، بالنسبة إلى صاحب الوجود المطلق هو مسألة معقولات تقع لأنَّها قائمة في العقل المحيط بجميع الكائنات، ولا فرق بين ما يقع منها كثيراً متواتراً أو يقع قليلاً نادراً، ولا بين البعيد منها والقريب، لأنَّه لا بعيد في العقل المطلق ولا قريب.."[٨].

ويرى العقاد أنَّ قصة نشأة آدم في القرآن، إحدى قصص الخلق والتكوين، فيها من أمر الغيب ما هو حق الإيمان، ومن أمر الإنسانية ما يسعه خطاب العقل، ويتقبله بعلم منه

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٢٧،٢٩.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(الإسلام دعوة عالمية)**، ص/٢٢٧.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١١٦.

[٤] – المصدرنفسه، ص/٢١–٢٢.

[٥] – المصدر نفسه، والآية من سورة يس، الآية/٨٢.

[٦] – المصدر نفسه، والآية من سورة النحل، الآية/٤٠.

[٧] - المصدر نفسه، والآية من سورة مريم، الآية/٣٥.

[٨] – المصدر نفسه، ص/٢٢–٢٣.

يوافق الإيمان، "وهو العلم بقيم الحياة أوالعلم بالقيم العليا في حياة الإنسان وسائر الأحياء، ولباب القيم جميعاً أنَّ الفضيلة العليا إرادة وتجربة، وليست منحة يبطل فيها التصرف ويمتنع فيها التمييز"[١].

تلك سياسة الخلق التي أذنت للكائنات العاقلة في عالم الروح أن تعلم مداها من الرقي في معارج الحياة، "وأن تتلقى الأمر بالسجود للقيمة الجيدة التي تنفرج عنها أستار الغيب، ويودعها الخالق هذا الكيان الموسوم بالإنسان"[٢].

إنَّ الإنسان يجمع شتات العالم والوجود في شخصه، وإليه تنتهي جميع القوى الأرضية والسماوية، متذبذباً بين عالمين يتجاذبانه عالم سماوي بروحانيته وقدسيته، وعالم أرضي بثقله وترابيته، ومبدأ خلق الإنسان أن يكون ثقيلاً بترابيته (العرض) ولطيفاً نورانياً بروحه وعقله ونفسه (الجوهر)[٣]، ذلك أنَّ الإنسان هو "أشرف المخلوقات وأقربها إلى الوجود الوجود الإلهي"[٤].

٢ـ تطور الخلق:

من البدهي أن يتأثر المفكر بالتيارات الفكرية التي تعاصره، فالعقاد عرض لنا مفهوم الإنسان في القرآن الكريم، ولم يمنعه هذا من مناقشة مفهوم الإنسان في التيارات المعاصرة له كنظرية داروين[٥] التي كانت شائعة آنذاك، ولعلّ أهم كتاب يهتم بهذه الفكرة هو كتاب

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٥٧.

[٢] – المصدر نفسه، ص/٥٦، ٥٨.

[٣] – المصدر نفسه والصفحة.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/١١٨.

[٥] – أخرج داروين كتابه: أصل الأنواع والانتخاب بالنسبة إلى الجنس، سنة ١٨٥٩م، وردَّ التطور فيه إلى تفسير آلي بحت، واتخذ من مبدأ الأصلح سبباً للتطور، واستمد نظريته من كتاب السكان للاقتصادي مالتوس، الذي قال: إنّ السكان يزدادون بنسبة هندسية بينما لا تزداد نسبة الغذاء إلا بنسبة حسابية، مما يؤدي إلى تنافس وتنازع بين الأفراد على الغذاء ليتلاشى غير الأكفاء. ويرى داروين أنَّ ثمة صفات يكون لها أثر فعال في المحافظة على صاحبها وترشيحه لمستوى أفضل، والاصطفاء الطبيعي يؤدي إلى بقاء أشد

الإنسان في القرآن الكريم، إلا أنَّ هذا الكتاب لم يكن معبراً عن عنوانه، فقد جاء ثلثا الكتاب في مسألة الإنسان في النظريات العلمية المادية، فقد احتلَّ عنوانه ثلث الكتاب فقط، ومن ثمَّ تناول الكتاب في ثلثيه مفهوم التطور والنشوء فيما يعرف بنظرية داروين، ويمكن أن يقسم هذا الكتاب إلى كتابين: الأول يتحدث عن الإنسان في القرآن الكريم والثاني يتحدث عن الإنسان في مذاهب العلم والفكر.

الأفراد كفاءة وصلاحية للبقاء، بما تمتاز به تلك الصفات، أو بما تمتاز به من الحصول على أعلى الرتب منها.

ويدلل داروين على أحقية هذا الاصطفاء بتلك العوامل الهائلة التي تبيد نتاج كثير من الكائنات الحية مع الزمن، فأنثى الفيل تضع خلال حياتها ستة صغار، ولو اتبعنا هذا الأساس فإنه يجب أن يبلغ نتاج كل ذكر واحد وأنثى واحدة في نهاية سبعمئة وخمسين عاماً نحو تسعة عشر مليوناً وبيِّنٌ أنّ الواقع الطبيعي بعيد كل البعد عن هذا الحساب.

وذهب داروين إلى أن الإنسان كبقية الحيوانات الأخرى تطور من نوع واحد، ودليله على ذلك علوم التشريح المقارن والأجنة، والتراكيب الأثرية التي توجد في الإنسان، فالهيكل العظمي للإنسان، له مثيل في بعض الحيوانات الأخرى، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجهاز العضلي أو العصبي. ورأى أيضاً أن عملية تكون الجنين في الإنسان، ما هي إلا استعادة لأطوار الحياة في حيوانات أقل مرتبة، والمراحل الأولى لتطور الجنين تتشابه تشابهاً كبيراً في الإنسان والحيوان، ولاحظ أنَّ عجز الجنين ينتهي بما يشبه الذيل في جنين كل من الإنسان والكلب، وبتطور الجنين يختفي الذيل في جنين الإنسان ويبقى في الكلب. واستدل داروين بمظاهر من الترابط النفسي بين الإنسان وبعض أنواع الحيوانات، مثل ظاهرة الوجدان والشعور والانفعالات النفسية. للتوسع ينظر:

- زينو. حسن: (**التطور والإنسان**)، دار الدعوة، بيروت، ١٩٧١م. ص/١٩-٢٠، ١٧٢، ٦٦.
- داروين. تشارلز: (**أصل الأنواع**)، ترجمة: إسماعيل مظهر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، بغداد، ١٩٧١م. ص/١٩٤-١٩٦. وينظر الفصل الثامن، الغريزة، والفصل الحادي عشر، التعاقب الجيولوجي للعضويات.
- البوطي. محمد سعيد رمضان: (**كبرى اليقينات الكونية: وجود الخالق والمخلوق**)، دار الفكر، دمشق،١٩٩٧م. ص/٢٥٩.
- مجموعة من الباحثين: (**الداروينية كما ترى اليوم**) ترجمة: محمد وائل الآتاسي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤م. ص/٧.

وقد وقف العقاد موقفاً محايداً في عرض نظرية النشوء والتطور[1]، ولم يثبت عنه أنَّه أيَّدَ هذه النظرية، فكان موضوعياً في طرحه، وأكَّد أنَّ القرآن الكريم يأمرنا بالبحث والتفكير والتأمل في مباحث الوجود وأسرار الطبيعة وخفايا المجهول، وهو في الوقت ذاته لا يأمرنا بالتماس التوفيق بين نصوصه ونظريات العلوم كلما ظهرت منها نظرية بعد نظرية يحسبها العلماء ثابتة مقررة، وهي عرضة بعد قليل للنقض أوالتعديل، بل لا يأمرنا "الكتاب بالتوفيق

---

[1] – بدأ العقاد بأشهر القائلين بالتطور هربت سبنسر (١٨٢٠–١٩٠٣) ومذهب الفيلسوف هاملتون (١٧٨٨–١٨٥٦) وذلك العالم النباتي السويدي كارل لينوس (١٧٠٧–١٧٧٨) والعالم الفرنسي بوفون (١٧٠٧–١٧٧٨) وأراسموس داروي (١٧٣١–١٨٠٢) جد داروين الذي ينسب له مذهب النشوء والتطور.

وأشار إلى أن مذهب النشوء لم يعرف بتفصيله قبل العالم الفرنسي لامارك (١٧٤٤–١٨٢٩) ثم العالمين الإنجليزيين: تشارلز داروين (١٨٠٩–١٨٨٢) وزميله الفريد رسل والاس (١٨٢٣–١٩١٣) وعلى مباحث هؤلاء الثلاثة يقوم أساس مذهب النشوء أو التطور، وكل من لامارك وداروين ووالاس يقول بتحول الأنواع، ويرد كثرتها إلى نوع واحد أو أنواع قليلة، ولكنهم لا يتفقون على أسباب التحول ولا على الصفات والوظائف التي تنتقل بالوراثة متى تغيرت في تكوين الأفراد.

وعرض أثر هذا المذهب في الغرب والشرق، فقد قوبل بثورة عاصفة من حملات الاستنكار والتكفير في البيئات الدينية، ففي الغرب حرم بعض معاهد العلم تدريس هذا المذهب، وصدر كتاب للأستاذ ث، ب، بيشوب عنوانه: النشوء منتقداً **Evolution Criticised** عند انقضاء ستين سنة على إعلان المذهب.

وبالجملة قوبل هذا المذهب باعتراض شديد بين علماء الطبيعة الذين ناقشوه بالأدلة العلمية وطلبوا من دعاته دليلاً محسوساً على فعل الانتخاب الطبيعي في تحول الأنواع ولاسيما نوع الإنسان، وبالمقابل فهناك من أيَّد هذا المذهب باسم حرية الرأي من دون النظر إلى حقيقته وكفاية براهينه، كالعالم الطبيعي توماس هكسلي صديق داروين وصهره.

أما في الشرق فقد تصدى للرد على هذا المذهب جملة من المفكرين وقادة الإصلاح والمجتهدين من أتباع الأديان الكتابية جميعها، من ذلك جمال الدين الأفغاني في كتابه رد على الدهريين، وبعد هذا الكتاب ظهر كتاب: فلسفة داروين للشيخ محمد رضا آل العلامة التقي الأصفهاني، واهتمَّ أتباع الكنيسة الكاثولكية والإنجيلية بهذا المذهب، ومنهم الأب إبراهيم حوراني الذي ألّف في الرد على مذهب داروين رسالة عنوانها: (مناهج الحكماء في نفي النشوء والارتقاء)، ثم أتبعها برسالة: (الحق اليقين في الرد على بطل داروين) وطبعها ببيروت.

ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٧٠– ٧٥، ٩٢– ٩٥، ٩٧، ١٠٩– ١٠٠، ١١٨.

بين الكيفيات التي يفهمها العلم، والكيفيات التي يقدرها العقل لفهم المسائل الكونية في بداءتها الأولى ونهايتها الأخيرة بين طوايا الغيب المجهول"[١].

ويذهب العقاد إلى أنَّ القرآن الكريم لا يصد عن سبيل العلم[٢]، فهو يسمح للعقل أن يلتمس الحقيقة مع كل فرض من الفروض، فمذهب التطور لم يثبت بالدليل العلمي اليقيني ولا سيما فيما يتعلق بتحول الأنواع؛ فأنصاره لم يذكروا حتى الآن حيواناً واحداً تحول من نوع إلى نوع بفعل الانتخاب الطبيعي، أو بفعل تنازع البقاء وبقاء الأصلح، ولكن بطلان القول بهذا الانتخاب الطبيعي لم يثبت بالدليل القاطع على وجه من الوجوه، وليس في القرآن ما يوجب علينا أن نقول ببطلان الانتخاب الطبيعي، لأنَّ خلق الإنسان من الطين لا ينفي التحول إلى غير الطين، ولا يوجب علينا القول بكيفية الخلق من الطين على صورة[٣]، وعدم قبول أي نظرية إلا بعد تفكير عقلاني حر[٤].

وقد أُخذ على نظرية داروين مآخذ وانتقادات كثيرة منها ما وجه داروين إلى نظريته من مشكلات اعترف في كثير منها بأنَّها مشكلات عويصة واكتفى بذلك عن محاولة حلها أو الإجابة عليها، منها أنَّه إذا كان مبدأ الاصطفاء الطبيعي هو مبعث التطور المستمر في الكائنات الحية، وكان هذا التطور يتجه دوماً شطر ما هو الأصلح، فلماذا لا نجد القوى العاقلة في كثير من الحيوانات أكثر تطوراً وارتقاء من غيرها ما دام هذا الارتقاء ذا فائدة لمجموعها؟ ولماذا لم تكتسب القردة العليا من القوى العاقلة بمقدار ما اكتسبه الإنسان مثلاً؟

وقد عرض داروين لهذه المشكلة التي وجهها إليه-كما يقول هو في كتابه: أصل الأنواع- أكثر من كاتب، ولكنه لم يجبْ عنها وإنما علَّق عليها بقوله: "إنَّنا لا ينبغي أن نعثر على جواب محدود معين على هذا السؤال، إذا ما عرفنا أنَّنا لا جرم نعجز عن الإجابة عن سؤال أقل من هذا تعقيداً"[٥].

---

[١] - العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/٢٠٩.

[٢] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/١٢٤.

[٣] - المصدر نفسه، ص/١٧٣.

[٤] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(التفكير فريضة إسلامية)**، ص/١٨١، ١٨٧-١٨٨ وما بعد.

[٥] - داروين. تشارلز: **(أصل الأنواع)**، ص/٤١١-٤١٣.

إنَّ ما اعتمده داروين لا يعدو أن يكون من نوع المشاهدات الوصفية الثابتة، أي إنَّه لاحظ ظاهرة التشابه التصاعدي في الكائنات الحية بدءاً من الخلية الأولى إلى أرقى أنواعها وهو الإنسان.

ولكن ما علاقة هذا التشابه بين سلسلة الحيوانات بحجة أنَّها جميعاً منحدرة من أصل حيواني واحد؟... ألا يمكن أن يكون الفرق بين الإنسان وغيره من الحيوانات مثلاً فرقاً ناشئاً من اختلاف الماهية لا من الاختلاف في التطور وإنْ تراءى بينهما بعض الشبه؟.. أي لماذا لا تكون هذه السلسلة المتدرجة في التشابه من الكائنات الحية، قائمة على هذا التدرج والتشابه نفسه منذ أن خلقها الله عز وجل؟

لو كان ثمة ميزان من دليل التجربة والمشاهدة، لكان في ميسوره أنْ يقضي على هذا التساؤل من أساسه، وأنْ يحمل إلينا القول الفصل في المسألة، "ولكن لا داروين ولا من سبقه أو لحقه من علماء هذا الشأن استطاع أن يمدنا بدليل ما من هذا القبيل"[1].

ونشير إلى أنَّ العقاد، في مقال "التطور قبل مذهب التطور"، وقع في خطأ علمي حينما دمج بين مذهب التطور وأصل التكوين، ففكرة التطور شيء والتدرج المتراصف شيء آخر، فمذهب التطور يتعلق بفرضية تطور الإنسان، بعد نشأته الأولى، من فصيلة حيوانية إلى أخرى.

أما التدرج المتراصف الموجود في أصل التكوين بدءاً من الجمادات إلى النباتات إلى الحيوانات إلى الإنسان، فتلك حقيقة ثابتة منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا، بينما عدَّها العقاد من شبيه القول بالتطور، واستشهد على ذلك بنصوص عدة منها نص الفارابي في كتابه: آراء أهل المدينة الفاضلة، والقزويني في كتابه: عجائب المخلوقات، وإخوان الصفا في رسالتهم العاشرة، وابن مسكويه في كتابيه: تهذيب الأخلاق، والفوز الأصغر، وابن خلدون في مقدمته[2].

---

[1] – البوطي. محمد سعيد رمضان: **(كبرى اليقينات الكونية)**، ص/٢٦٢-٢٦٤.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ينظر مقال: التطور قبل مذهب التطور.

يقول العقاد[1]مستشهداً بأقوال الفارابي: "... ترتيب هذه الموجودات، هو أن تقدم أولاً أخسها، ثمّ الأفضل فالأفضل، إلى أن تنتهي إلى أفضلها الذي لا أفضل منه، فأخسها المادة الأولى المشتركة والأفضل منها الأسطقسات ثم المعدنية ثم النبات ثم الحيوان غير الناطق، وليس بعد الحيوان الناطق أفضل منه"[2]، فأول ما يوجد، بعد المادة المشتركة، هو الأسطقسات أو العناصر الأربعة: الماء والهواء والنار والتراب، التي تدخل في اختلاطات كثيرة، فينجم عنها سائر الموجودات الأرضية وبحسب طبيعة التعقيد والتركيب في اختلاط العناصر يكون الموجود بعيداً أو قريباً من العناصر الأربعة والمادة الأولى المشتركة[3]، وجليّ أنَّ ما أورده الفارابي في النص السابق من ترتيب للموجودات ليس له علاقة بفكرة تطور الإنسان بخلاف ما ذهب إليه العقاد.

ومما يعزز هذا الفهم قول العقاد: إنَّ ابن خلدون أشار"إلى هذا التدرج- أو التطور- ترقى به من المعدن إلى القرد إلى الإنسان، وعلل اختلاف الناس بتأثير الإقليم وأحوال المعيشة على الأبدان والأخلاق"[4]، ثم يورد العقاد نص ابن خلدون الآتي: "إنَّ عالم التكوين ابتدأ بالمعادن، ثم النبات، ثم الحيوان على هيئة بديعة من التدرج آخر أفق المعادن متصل بأول أفق النبات، مثل الحشائش وما لا يلد له، وآخر أفق النبات مثل النخلة والكرم متصل بأول أفق الحيوان، مثل الحلزون والصدف ولم يوجد لها إلا قوة اللمس فقط. ومعنى الاتصال في هذه المكونات أنَّ آخر أفق منها مستعد بالاستعداد الغريب لأن يصير أول أفق الذي بعده، واتسع عالم الحيوان وتعددت أنواعه، وانتهى في تدريجه التكويني إلى الإنسان صاحب الفكر والروية ترتفع إليه من عالم القردة الذي اجتمع فيه الحس والإدراك، ولم ينته إليه الفكر والروية..."[5].

---

[1] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٨٣.

[2] - الفارابي. أبو نصر: **(آراء أهل المدينة الفاضلة)**، مطبعة التقدم، مصر، دون تاريخ. ص/٢٨.

[3] - ينظر: كليب. سعد الدين: **(البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي)**، وزار الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م. ص/٣٢.

[4] - العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٨٩.

[5] - ابن خلدون. عبد الرحمن: **(مقدمة ابن خلدون)**، مطبعة العامرية، مصر ١٣٢٧هـ. ص/٤٢-٤٨. واستشهد العقاد أيضاً بقول ابن مسكويه في كتابه الفوز الأصغر: "إنّ أول أثر ظهر في عالمنا هذا نحو المركز بعد امتزاج العناصر الأولى، أثر حركة النفس في النبات، وذلك أنّه تميز عن الجماد بالحركة والاغتداء، وللنبات في قبول الأثر مراتب مختلفة لا تحصى، إلا أنَّها مقسمة إلى ثلاث مراتب: الأولى=

إنَّ التدرج المتراصف للموجودات حقيقة وصفية مشاهدة، كما هي منذ أقدم العصور التي وعاها الإنسان، ولا شأن لها بما جاء به داروين ومن تبعه من تطور كل نوع من النوع الذي دونه، سواء بالنسبة إلى الإنسان أم غيره، ولا ندري كيف ربط العقاد بين نظرية داروين والتدرج المتراصف، فهما شيئان مختلفان في الكنه والجوهر.

وبالجملة فالقرآن يأمر الإنسان بالتفكر وبإعمال عقله دون صد عن أي سبيل يرجى منه النفاذ إلى عالم مجهول، فهداية الإنسان التي تعلمها من القرآن هي أنَّ "صلاح الإنسان فكر وأمانة وإيمان"[1].

٣ - مفهوم النفس:

تقوم نظرية المعرفة على العلاقة بين الإنسان العارف والوجود موضوع المعرفة، ولذلك فإنَّ دراسة هذه النظرية في حضارة من الحضارات يتأسس على موقف الحضارة من مفهوم الإنسان العارف أو النفس الإنسانية التي تقوم عليها نظرية المعرفة، فالكلام على نظرية المعرفة يتطلب، بالضرورة، الحديث عن النفس الإنسانية، لأنَّ الإنسان هو صاحبها، وهو إنسان بالنفس.

إنَّ دراسة مفهوم المعرفة هي دراسة في الوقت نفسه للنفس الإنسانية العارفة، إذ إنَّ المبدأ الذي يحكم تفسير الوجود هو نفسه الذي يحكم تفسير آلية المعرفة، والمسألتان النفس والمعرفة متكاملتان بمبدأ واحد يحكمان طبيعة الفكر الإنساني ونوعه.

=والوسطى والأخيرة، ليكون الكلام عليها أظهر" واتصال الموجودات التي تقول: "إنَّ الحكمة سارية فيها، حتى إذا أوجدتها وأظهرت التدبير المتقن من قبل الواحد الحق في جميعها حتى اتصل آخر كل نوع بأول نوع آخر، فصار كالسلك الواحد الذي ينظم خرزاً كثيراً على تأليف صحيح، وحتى جاء من الجميع عقد واحد، فهو كالذي ننبه عليه بالدلالة بمعونة الله...".

ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٨٨- ٨٩. وينظر: ابن مسكويه، الشيخ الإمام الحكيم أبي علي: **(الفوز الأصغر)**، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٣١٩هـ. ص/٨٦-٨٧، ٩٠.

[1] – العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/١٧٤.

ولم يخص العقاد النفس بالتعريف، وربما كان ذلك لعلمه أنَّ كنهها لا يعلمه إلا الله سبحانه، ومن ثم كانت محاولات الفلاسفة اليونانيين[1] ومن تبعهم من فلاسفة المسلمين لا تعدو أن تكون محاولة إنسانية لتحديد كنهها، فالخوض في تفسير الآية الكريمة ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾[2]، معضلة في رأي العقاد، وذهب إلى أنَّ تلخيص الإمام الرازي لهذه المعضلة شامل لجوانبها المتعددة[3]، كما بدت للمفكرين من الفلاسفة الأقدمين، ولاسيما علماء الكلام، فماهيّة النفس وحقيقتها أمر إلهي لا يعلمه إلا الله، إلا أنه اُختلف في الروح والنفس هل هما واحد؟ فأورد صاحب تفسير روح المعاني عن ابن زيد عن أكثر العلماء أنهما واحدٌ، وصح في الأخبار إطلاق كل منهما على الآخر، ودليله ما أخرجه البزّار بسند صحيح عن أبي هريرة مرفوعاً: (إنَّ المؤمن ينـــزل به الموت ويعاين ما يعاين، يودّ لو خرجت نفسه، والله تعالى يحب لقاءه. وإنَّ المؤمن تصعد

---

[1] – بيَّن العقاد معاني الروح والنفس والعقل عند حكماء اليونان، فقد رتبوها على حسب صفائها وعلو جوهرها، فكان العقل عندهم أولها وأشرفها، لأنّ جوهر العقل المطلق هو الله جلّ شأنه، والعقل الصادر عن الله هو العقل الفعال المنـــزه عن المادة والهيولى، وعنه يصدر العقل الإنساني أو العقل المنفعل، ثم تأتي الروح والنفس بعد ذلك في الصفاء والشرف، فعندهم الروح أقرب إلى عنصر النور، والنفس أقرب إلى عنصر الهواء والتراب. فالعقل والروح والنفس قوى حية على هذا الترتيب من الشرف والصفاء، والإنسان له نصيبه من العقل .. ولكنه دون العقل الفعال في جوهره وتنـــزهه عن المادة والهيولى، وله روح يعلو به على سائر الموجودات، ونفس قد يقترب بها من الكائنات التي تنمو وتلد.

ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٣١-٣٢.

[2] – سورة الإسراء، الآية/٨٥.

[3] – أجمل الإمام الرازي أسباب هذا الإعضال في مسألة الروح، فالنبي محمد ﷺ سئل عن الروح، والسؤال يقع على وجوه: "(أحدها) أن يقال ماهية الروح أهو متحيز أو حال في المتحيز أو موجود غير متحيز ولا حال في التحيز (وثانيها) أن يقال الروح قديمة أو حادية (وثالثها) أن يقال الأرواح هل تبقى بعد موت الأجسام أو تفنى (ورابعها) أن يقال ما حقيقة سعادة الأرواح وشقاوتها، وبالجملة فالمباحث المتعلقة بالروح كثيرة، وقوله: ﴿ويسألونك عن الروح﴾ ليس فيه ما يدل على أنهم عن هذه المسائل سألوا أو عن غيرها إلا أنه تعالى ذكر في الجواب عن هذا السؤال قوله: ﴿قل الروح من أمر ربي..﴾ ".

الفخر الرازي: **(التفسير الكبير)**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، دون تاريخ. (٣٧/٢١). وينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٢١-١٢٢.

روحه إلى السماء فتأتيه أرواح المؤمنين فيستخبرونه عن معارفه من أهل الدنيا)[١]، وفي الفلسفة العربية الإسلامية كان المتكلمون والأشاعرة يخلطون بين الروح والنفس لدى الإنسان[٢].

وقد أشار العقاد إلى مسألة اختلاط المصطلحات في الثقافة العربية الإسلامية بين معنى الروح والنفس، يقول: "ولكنّ الاصطلاح الذي لا يتعرض أصحابه للحصر والتحقيق يطلق الروح أحياناً على معنى الحياة في كل ذي حياة، فيقولون: [كل ذي روح] ويقصدون به عالم الحيوان، ويجمعون بين الروح والنفس في معنى واحد، ثم ينحلون النبات نفساً ويفرقون بينها وبين نفس الحيوان ونفس الإنسان ببعض الخصائص التي تجعل معنى الكائنات النفسية أحياناً بمعنى الكائنات العضوية في اصطلاح العلم الحديث"[٣].

إنَّ العقاد لم يحدد الفرق بين الروح والنفس وخلط بينهما سائراً سير من سبقه، وما يهمنا هنا هو موقفه من النفس الإنسانية العارفة التي هي جوهر الإنسان، وقد أقرَّ العقاد بجوهرية النفس الإنسانية من خلال ما عرض من آراء القدماء والمحدثين[٤]، ومن ثمَّ أشار إلى أنَّ النفس كمال أول لجسم طبيعي آلي، وهي "الكمال الأول لتركيب جسم الإنسان"[٥]، وما نقله العقاد هنا يذكرنا بتعريف الفلاسفة المسلمين للنفس، إذ عرفوا النفس بأنَّها كمال أول لجسم آلي ذي حياة بالقوة، أو هي تمامية جرم طبيعي ذي آلة قابل للحياة كما عند الكندي والفارابي، ويبدو تأثر فلاسفة المسلمين للنفس بتعريف أرسطو لها حتى إنِّهم نقلوه بصيغته مترجماً[٦].

---

[١] – الألوسي، محمود: **(روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني)**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون تاريخ. (١٥٧/١٥).

[٢] – ينظر: **(المعجم الفلسفي المختصر)**، ص/٢٤١.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٣١.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٣١. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٣١، ١٨٤–١٨٥.

[٥] – العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٢٣.

[٦] – الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٣٥٤.

ويقرر العقاد مع من سبقه أزلية النفس وحدوثها[1]، وذلك بإيماء من التصور الديني كما في جوهرية النفس، يقول الله تعالى: ﴿ ذَلِكَ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ*الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنسَانِ مِن طين*ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ مِن سُلَالَةٍ مِّن مَّاء مَّهِينٍ*ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِن رُّوحِهِ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلاً مَّا تَشْكُرُونَ﴾[2]، فالنفس أزلية أبدية بلا أول ولا آخر ولا زمان ولا مكان، ﴿وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾[3].

أما حدوثها فقد ذهب العقاد إلى أنَّ الفلاسفة أجمعوا على حدوثها حدوثاً زمانياً كسائر أجزاء العالم إلا أنَّهم اختلفوا في حدوثها قبل الجسد أو بعده[4]؟

وقد ذهب أفلاطون ومن تقدمه من الفلاسفة إلى قِدَم النفس وذهب أرسطو إلى حدوثها مع حدوث الجسد المستعد له، وذهب أبو محمد بن حزم الظاهري مذهب أفلاطون، واستدلّ على ذلك بما في الصحيحين من أنَّ النبي ﷺ قال: (الأرواح جنود مجندة ما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف)[5].

فالنفس أزلية عند العقاد، وهي فكرة مستمدة من قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُواْ بَلَى شَهِدْنَا أَن تَقُولُواْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ﴾[6]، وعلى هذا فإنَّ النفس لم تخرج من عدم مطلق إلى عدم مطلق، وإذا كان الخلق لم يخلق من عدم فلأنه كان في علم الله الأزلي، فكأنه كان موجوداً بالقوة ثم خرج إلى الفعل، وهو عن إرادة واعية حكيمة من لدن الله.

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإسلام دعوة عالمية)**، ص/٢٢٧. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٢٠، ١٢٣، ١٢٦–١٢٧، ١٣١–١٣٣. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٢٧، ٣٠–٣٢.

[2] – سورة السجدة، الآية/٦–٩.

[3] – سورة الإسراء، الآية/٨٥.

[4] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٢٧.

[5] – الألوسي. محمود: **(روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني)**، (١٤/٤٧٠–٤٥) و(١٥/١٥٦–١٥٧). وينظر: الفخر الرازي: **(التفسير الكبير)**، (٢١/٣٨).

[6] – سورة الأعراف، الآية/١٧٢.

وتبدو عند العقاد النظرة الروحية لطبيعة النفس الموافقة للإسلام الذي يقرر روحانيتها، فقد ذهب إلى أنّ كمال النفس والروح والعقل في لغة القرآن الكريم يقاس بكمال الله جلّ شأنه، فأرفعها وأشرفها ما كان أقربها إلى الصفات الإلهية، وأدناها وأخسها ما كان أبعدها من تلك الصفات، ومن المقابلة بين هذه القوى، كما ذكرت في الكتاب المبين، يتبين للعقاد أنّ الروح هو أقربها إلى الحياة وأخفاها عن المدارك الحسية[١]، وأنَّه الجانب الذي استأثر الله بعلمه وحجبه عن الإنسان لأنَّه سرّ الوجود المطلق، فلا قدرة للعقل الإنساني المحدود على الإحاطة به ووعيه إلا بما يناسبه من الإشارة والتقريب[٢]:﴿ وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾[٣].

ويرجح العقاد أن تكون النفس في بيان القرآن الكريم أقربها إلى الطبع أو القوة الحيوية التي تشمل الإرادة كما تشمل الغريزة، وتعمل واعية كما تعمل غير واعية، وتأتي في مواضع من الآيات "مرادفة للقوة التي يدركها النوم[٤]، والقوة التي يزهقها القتل، والقوة التي تحس النعمة والعذاب وتلهم الفجور والتقوى، وتحاسب على ما تعمل من حسنة وسيئة، فهي القوة التي تعمل وتريد، مهتدية بهدي العقل أو منقادة لنوازع الطبع والهوى، وتوضع

---

[١] – مما قيل في الروح كما يعرضه العقاد: إنَّ الروح لطيفة سارية في البدن سريان الورد في الورد، ومنهم من قال: إنّه جزء لا يتجزأ في القلب، أو إنّه جسم هوائي في القلب، أو جسم هوائي في الدماغ، أو إنّه قوة في الدماغ وهو مبدأ الحس والحركة، أو إنّه أجزاء نارية وهي المسماة بالحرارة الغريزية، أو إنّه الدم المعتدل تقوى الحياة باعتداله وتفنى بفنائه، أو إنّه جسم بخاري يتكون من لطافة الأخلاط وبخاريتها كتكون الأخلاط من كثافتها، وهو الحامل للقوى الثلاث: وهي قوة الروح الحيواني، وقوة الروح النفساني، وقوة الروح الطبيعي. لمزيد من التوسع ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٢٢-١٢٣. والفخر الرازي: **(التفسير الكبير)**، (٤٤/٢١). والألوسي. محمود: **(روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني)**، (٤٠/١٤-٤١) و(١٥٥/١٥).

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٣٢.

[٣] – سورة الإسراء، الآية/٨٥.

[٤] – إشارة إلى قوله تعالى: ﴿الله يَتَوفى الأنفس حينَ موتِها والتي لم تَمُت في منامها فيمسك التي قضى عليها الموت ويرسل الأخرى إلى أجل مسمى إنَّ في ذلك لآيات لقوم يتفكرون﴾ سورة الزمر، الآية/٤٢.
وقوله تعالى: ﴿وهو الذي يتوفاكم بالليل ويَعْلَمُ ما جرحتُم بالنهار ثم يبعثُكم فيه ليُقضى أجلٌ مُسَمّى ثم إليه مرجعكم ثم يُنَبئكم بما كنتم تعملون﴾ سورة الأنعام، الآية /٦٠.

لها الموازين القسط يوم القيامة"[1]، بيد أنَّ الإنسان أعمُّ من النفس لأنَّه مسؤول أن ينهاها[2]، يقول تعالى: ﴿وأمَّا من خاف مقام ربِّه ونهى النفس عن الهوى فإنَّ الجنة هي المأوى﴾[3].

والعلم، في رأي العقاد، لا يقدم لنا أكثر من تخمينات فيما يتعلق بطبيعة النفس[4]، لذا فإنَّ القول: إنَّ كلاً من النفس والروح والعقل[5] منفصل عن الآخر يؤدي بنا إلى انفصال الوظائف النفسية بعضها عن بعضها الآخر في الوجود الإنساني، لأنَّ ما يصدر عن الإنسان من إدراك عقلي وانفعال وإحساس تشعر به الكينونة الإنسانية كلها، وخاطب الله هذه الكينونة بصورة موحدة فجعل الحواس والعقل والمعنى الداخلي في الكينونة مسؤولة مسؤولية واحدة: ﴿إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولـئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً ﴾[6]، فجملة هذه القوى من النفس والعقل والروح هي الإنسان، تدل كل قوة منها عليه في حالة من حالاته[7].

وللنفس في القرآن الكريم ثلاث مراتب: ١- النفس الأمّارة: قوله تعالى: ﴿وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ﴾[8]. ٢- والنفس اللَّوَّامَة: قوله تعالى: ﴿لَا أُقْسِمُ بِيَوْمِ الْقِيَامَةِ* وَلَا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ﴾[9]. ٣- والنفس المطمئنّة: قوله تعالى: ﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ* ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً ﴾[10].

---

[1] - العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٣٢.

[2] - المصدر نفسه، ص/٣٣.

[3] - سورة النازعات، الآية/٣٩-٤٠.

[4]- ينظر: العقاد. عباس محمود: **(المرأة ذلك اللغز)**، إعداد: عامر العقاد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٠م. ص/١٦٤. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١١٩-١٢٠.

[5] - عالج القرآن النفس والعقل والقلب من خلال وظائفها، والله خاطب بها بصورة موحدة لا تفرقة بينها. ينظر في هذا المعنى: ابن الخطيب، لسان الدين: **(روضة التعريف بالحب الشريف)**، تحقيق: محمد الكتاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠م. (١/١٦٦-١٦٧). وينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٤١٤-٤١٥.

[6] - سورة الإسراء، الآية/٣٦.

[7] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٣٣.

[8] - سورة يوسف، الآية/٥٣.

[9] - سورة القيامة، الآية/١-٢.

[10] - سورة الفجر، الآية/٢٧-٢٨.

ويربط العقاد بين مفاهيم القرآن الكريم للنفس وبين مصطلحات علماء النفس في الدراسات التخصصية الحديثة فيرى أنَّ قوة الدوافع الغريزية تقابل النفس الأمارة بالسوء. وأنَّ قوة الضمير تقابل النفس اللوامة، وهي النفس التي يقع منها الحساب كما يقع عليها، وجاء ذكرها، من أجل ذلك، مقروناً بيوم القيامة ﴿ يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ * ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً ﴾[1]، ثم ذكرت موصوفة بالإبصار والعلم بمواقع الأعذار﴿ بَلِ الْإِنسَانُ عَلَى نَفْسِهِ بَصِيرَةٌ * وَلَوْ أَلْقَى مَعَاذِيرَهُ﴾ [2]. وأنَّ قوة الإيمان والثقة بالغيب تقابل النفس المطمئنة[3].

ويضيف العقاد قوة النفس الواعية التي تقابل النفس الملهمة في القرآن[4]، ودليله قوله تعالى: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا* فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا* قَدْ أَفْلَحَ مَن زَكَّاهَا* وَقَدْ خَابَ مَن دَسَّاهَا﴾[5].

إنَّ دراسة النفس عند القدماء والمحدثين، كما يشير العقاد، فيها نقاط اختلاف ونقاط تشابه، فهم متفقون على إلحاق النبات بعالم الحياة في خصائصها التي تميزها من المادة، وعلى أنَّ النطق أو العقل وقفٌ على الإنسان، أما نقاط الخلاف فيحصرها العقاد في الجانب المعرفي فقط، يقول: "وجميع هؤلاء متفقون على أنَّ النطق أو العقل خاصة إنسانية تميز الإنسان من الحيوان، ولكنهم إذا جاؤوا إلى الصفة التي تكسب الحي قدرة المعرفة، وقع بينهم أكبر اختلاف يقع بين مختلفين.. فتوزيع القوى المدركة في النفس على حسب الاتجاه العلوي أو السفلي كلام يسيغه بعض الفلاسفة وبعض المتكلمين ولا يسيغه آخرون .. وتدرج القوى العاقلة من الحيوان إلى الإنسان كلام ينكره الدينيون ولا يتفق عليه علماء الطبيعة الذين يجعلون العقل من عنصر غير الغريزة أو البداهة الحيوانية"[6].

---

[1] – سورة الفجر، الآية/٢٧–٢٨.

[2] – سورة القيامة، الآية/١٤–١٥.

[3] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٣٣–٣٤.

[4] – المصدر نفسه، ص/٣٤.

[5] – سورة الشمس، الآية/٧–١٠.

[6] – العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٣٢– ١٣٣. ويعلق العقاد على هذا الكلام قائلاً: "ولسنا نسرد هذه الخلافات لنقطع فيها بقول فصل لا خلاف عليه، فليس إلى ذلك من سبيل".

والنفس الإنسانية تتماز عن سائر النفوس والموجودات الأخرى بامتلاكها تلك الهبة الإلهية، والمنحة الربانية المتمثلة بالقوة العاقلة، وفيها يتجلى نور معرفة الله من خلال معرفة النفس والكون، والعقل خليفة الله عند الإنسان، وهو المفتاح في تسخير الوجود له، مما يجعله أهلاً للتكليف الإلهي[١]، فالنفس هي العقل بعد الاستنارة بالمعارف والفضائل التي تحقق كمالها ووجودها، ولما كان العقاد أديباً ذا نزعة فلسفية، فقد ركَّز اهتمامه على دراسة الإنسان، وعالمه ولم يهتم بالكونيات كما فعل الفلاسفة، لذا فإنَّه لم يفصّل في مسألة العقل على الرغم من أنَّها جوهر الفكر الفلسفي، فتحدث عن حالات العقل الإنساني فقط، ولم يتطرق للحديث عن العقول العشرة التي تطرق لها الفلاسفة من أمثال: أرسطو وأفلوطين من الفلاسفة اليونانيين، والفارابي وابن سينا وإخوان الصفا من الفلاسفة المسلمين[٢].

ومسألة العقل عند العقاد ليست مشكلة، فهو يستقي مفهومه من القرآن بعيداً عن النظرة اليونانية[٣] لاعتقاده أنَّ الله هو خالق كل شيء والمتصرف في كل أمر بقوله: **(كن فيكون)**، وربما عدَّ نظرية العقول والأفلاك والعقل الفعّال تخلّ بمفهوم الخَلْق الإنساني، لأنَّها

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٣٩ ،٤١-٤٣، ٤٥ ،٤٨.

[٢] – لمزيد من التوسع حول نظرية الفيض ينظر: كليب، سعد الدين: **(البنية الجمالية في الفكر الإسلامي)**، فصل نظرية الفيض في الفلسفة والتصوف.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/٣٢-٣٣.

تجعل لغير الله ما يمكن أن يفهم منه أنه يخلق، أو لأنَّها تجعل عملية الخلق صادرة بالضرورة عن الله صدور المعلّ عن العلّة بلا اختيار، ولا قصد، ولا علم منه بالتفصيلات، بينما يركز القرآن على العلاقة المباشرة في الخلق، وأنَّها عن إرادة واختيار ﴿ إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ [١].

وينظر العقاد إلى العقل بأنَّه أهم طريق من طرق المعرفة، وهو وسيلة للوصول إلى المعرفة الإلهية[٢]، ولذلك أوجب القرآن الكريم تحكيم العقل بغية الوصول إلى الإيمان الحق[٣].

ينظر العقاد إلى النفس العارفة من مفهوم أقرب إلى مفهوم القرآن الكريم، فقد عالج القرآن الكريم النفس والعقل والروح من خلال وظائفها، وعبر عن العقل بمصطلح القلب للمعرفة العميقة، وبالفؤاد مقابلاً للسمع والبصر أو للحواس، وركّز على العقل مناطاً للتكليف، وطريقاً من طرق المعرفة الإنسانية، والوحي الذي هو طريق المعرفة النبوية ﴿وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ﴾[٤] ولم يجزئ القرآن قوى النفس والروح والعقل تجزئة عضوية، بل خاطبها في كينونة إنسانية شاملة مخلوقة لله سبحانه، مطالبة بعبادته وفي حفظه وعنايته وميسرة لما خلقت له ﴿أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ﴾[٥].

وعليه فإنَّ العقاد يعبر عن رؤية عقلية في موقفه من النفس العارفة تمتد في عمق التراث العربي الإسلامي، فهو يعطي النفس مفهوماً إلهياً يمكن أن نجده في قوله تعالى:

---

[١] – سورة يس، الآية/٨١. وينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٤٠٧-٤٠٨.

[٢]– ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الله)**، ص/٢٤١. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(في بيتي)**، ص/١١٩.

[٣]– ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/١٢٧.

[٤] – سورة الملك، الآية/١٠. وينظر: ابن الخطيب. لسان الدين: **(روضة التعريف بالحب الشريف)**، **(١/١٦٦-١٦٧)**. وينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٤١٤-٤١٥.

[٥] – سورة الحج، الآية/٤٦.

﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَراً مِّن صَلْصَالٍ منْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ* فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ﴾[1].

٤ ـ طبيعة الإنسان ووظيفته:

القرآن كتاب تبليغ وإقناع وتبيين، وقوام هذه الفضيلة فيه التوافق التام بين أركانه وأحكامه، وبين عقائده وعباداته، فليس أتمَّ ولا أعجب من التوافق بين تمييز الإنسان بالتكليف، وخطاب العقل في هذا الكتاب المبين، بكل وصف من أوصاف العقل، وكل وظيفة من وظائفه في الحياة الإنسانية.

والإنسان في الذروة من الكمال المقدور له بما استعدّ له من التكليف، ووصف له، وهو في الدرك الأسفل من الحطة التي ينحدر إليها بهذا الاستعداد. "فالإنسان أكرم الخلائق بهذا الاستعداد المتفرد بين خلائق السماء والأرض من ذي حياة أو غير حياة"[2]، ووصف الإنسان بالكائن المكلف هي أشرف مكانة له في القرآن الكريم، وهو أصوب له في التعريف من قول القائلين: "الكائن الناطق، وليس الكائن الناطق بشيء إن لم يكن هذا النطق أهلاً لأمانة التكليف"[3].

والإنسان ينفرد بين الخلائق بمساوئ لا يوصف بها غيره، لأنَّ السيئة والحسنة – على السواء– لا يوصف بها مخلوق غير مسؤول، فهذا المخلوق المسؤول يوصف من دون

---

[1] – سورة الحجر، الآية/٢٨–٢٩.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/١٦.

[3] – المصدر نفسه، ص/١٩–٢٠.

غيره من الخلائق بالكفر والظلم[1]، والطغيان[2]، والخسران[3]، والفجور[4]، والكنود[5]، لأنَّه من دون غيره أهلٌ للإيمان والعدل والرجحان والعفاف[6].

وهو عبد الله، خُلق لعبادته، والامتثال لمشيئته. إلا أنَّ هذه العبادة ليست غاية في ذاتها، وإنَّما هي وسيلة لغيرها، فالإنسان ذو طبيعة فاسدة، اكتسبها من طغيان الظروف الحياتية على جانبه الروحي ذي المصدر الإلهي[7]، فهو ضعيف[8]، وظلوم كفار[9]، وعجول[10]، وعجول[10]، وجاحد لا يشكر النعمة[11]، ومجادل[12]، وناكر للجميل[13]، وخذول[14]، وهلوع[15]، وقد يذكر بالضدين في الآية الواحدة كما جاء في قوله تعالى[16]: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ* ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ﴾[17]، والمعنى الموافق للآية أنَّ الجمع بين النقيضين في الإنسان ينصرف إلى وصف الاستعداد الذي يجعله أهلاً للترقي إلى أحسن تقويم، وأهلاً للتدهور إلى أسفل سافلين[18].

---

[1] – قوله تعالى: ﴿ إنَّ الإنسان لظلومٌ كفار﴾، سورة إبراهيم، الآية/٣٤.

[2] – قوله تعالى: ﴿كلا إنَّ الإنسان ليطغى أن رآه استغنى﴾، سورة العلق، الآية/٦.

[3] – قوله تعالى: ﴿إنَّ الإنسان لفي خسر﴾ سورة العصر، الآية/٢.

[4] – قوله تعالى: ﴿بل يريد الإنسان ليفجر أمامه﴾ سورة القيامة، الآية/٥.

[5] – قوله تعالى: (إنَّ الإنسانَ لربه لكنود﴾، سورة العاديات، الآية/٦.

[6] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/١٦–١٧.

[7] – ينظر: الصدّيق. حسين: **(مقدمة في نظرية الأدب العربي الإسلامي)**، ص/٧٠.

٨ – قوله تعالى: ﴿يُرِيدُ اللّهُ أَن يُخَفِّفَ عَنكُمْ وَخُلِقَ الإِنسَانُ ضَعِيفاً﴾، سورة النساء، الآية/٢٨.

٩ – قوله تعالى: ﴿وَإِن تَعُدُّواْ نِعْمَةَ اللّهِ لاَ تُحْصُوهَا إِنَّ الإِنسَانَ لَظَلُومٌ كَفَّارٌ﴾، سورة إبراهيم، الآية/٣٤.

١٠ – قوله تعالى: ﴿ وَكَانَ الإِنسَانُ عَجُولاً﴾ سورة الإسراء، الآية/١١.

١١ – قوله تعالى: ﴿وَإِذَا أَنْعَمْنَا عَلَى الإِنسَانِ أَعْرَضَ وَنَأَى بِجَانِبِهِ وَإِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ كَانَ يَؤُوساً﴾، سورة الإسراء، الآية/٨٣.

١٢ – قوله تعالى: ﴿وَكَانَ الْإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلاً﴾، سورة الكهف، الآية/٥٤.

١٣ – قوله تعالى: ﴿أَوَلَا يَذْكُرُ الْإِنسَانُ أَنَّا خَلَقْنَاهُ مِن قَبْلُ وَلَمْ يَكُ شَيْئاً﴾ سورة مريم، الآية/٦٧.

١٤ – قوله تعالى: ﴿وَكَانَ الشَّيْطَانُ لِلْإِنسَانِ خَذُولاً﴾، سورة الفرقان، الآية/٢٦.

١٥ – قوله تعالى: ﴿إِنَّ الْإِنسَانَ خُلِقَ هَلُوعاً﴾، سورة المعارج، الآية/١٩.

[16] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/١٧–١.

[17] – سورة التين، الآية/٤–٥.

[18] – المصدر نفسه، ص/١٧ وما بعد.

إنَّ موقف العقاد من الإنسان وفهمه له من خلال ما تقدم، أدى به إلى تصوير طبيعة هذا الإنسان، وهي طبيعة منسجمة مع ما تقدم، بل هي نتيجة له، ولا تشكل خروجاً على موقف الفكر العربي الإسلامي منها، فطبيعة الإنسان خليط من الخير والشر[١]، وغرائزه واحدة في كل فرد من أفراد النوع[٢]، والإنسان إنسان حيثما كان، وطبيعة البشرية واحدة في كل مكان وزمان[٣].

ويرفض العقاد فكرة الإنسان الطبيعي الواقعي، فيرى أنَّه ليس ذلك الذي يعترف بالشهوات ويدين بها ويطمئن إليها[٤]، بينما الطبيعة الإنسانية الحقة هي تلك التي تصعد وتترقى في سلم الإنسانية نحو الكمال[٥]، فالإنسان مستحق لأن يصعد من هذه المرتبة إلى ما فوقها، وبما ركّب في طبائع الأشياء من شوق إلى الكمال.

ولما كان الأمر على ما تقدم، فإنَّ وظيفة الإنسان هي البحث عن إنسانيته، فهو وجد بشراً، ولكنه أُعطي القوة ليتمكن– إذا ما استخدمها– من اكتشاف إنسانيته، فالله كرّم الإنسان ووصفه في كتابه في الذروة من الكمال المقدور له بما استعدّ له من التكليف، ولا مستقبل للإنسان إن لم يكن مستقبلاً لشخصيته الكاملة[٦]، وجمالية الإنسان في أن يصعد في سلّم الإنسانية نحو الكمال لا أن يظلّ حبيس الحيوانية[٧]. وهذا الكمال يكمن في التوافق بين الجانب المادي (العرض) والروحي (الجوهر) في الإنسان، "والاهتمام بهما معاً، أو قل العاطفة والعقل معاً، والجسد والروح معاً"[٨].

وسبيل ذلك يكون بإظهار الجوهر الإلهي المحجوب بحجب التراب الكثيف عن طريق العبادات والطاعات، يقول الله تعالى: ﴿ لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ * ثُمَّ رَدَدْنَاهُ

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/١٦٨.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/٧.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإسلام دعوة عالمية)**، ص/١١٧.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/١٩٢.

[٥] – المصدر نفسه، ص/١٩٨.

[٦] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الإنسان في القرآن الكريم)**، ص/١٦-١٧.

[٧] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/١٩٨.

[٨] – العقاد. عباس محمود: **(عيد القلم ومقالات أخرى)**، ص/٢٩٠.

أَسْفَلَ سَافِلِينَ *إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَلَهُمْ أَجْرٌ غَيْرُ مَمْنُونٍ ﴾[1]، فالله خلق الإنسان جَوْهراً في أحسن تقويم، ثم جعل الجَوْهر في الجسد الترابي، فَرُدّ أسفل سافلين، ولا ينجو من تلك المكانة الوضعية إلا المؤمن الذي يعمل الصالحات، فالإنسان في خسر ما لم يؤمن بالله ويقرن الإيمان بالعمل الصالح، ﴿ وَالْعَصْرِ *إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ *إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ ﴾[2].

ثالثاً ـــ مفهوم المعرفة:

لاحظنا فيما سبق أنَّ المعرفة أو العلم صفة الإنسان، وأنَّها علاقة تقوم بين الشخص العارف وموضوع المعرفة، والمعرفة لازمة من لوازم الوجود وهي علاقة بين وجود شخص أو ذات إنسانية، والأشياء، تلك العلاقة قائمة في وعي الإنسان المميز بالعلم والمعرفة، تصاغ هذه العلاقة في الأفكار أو العلم عند الإنسان، فنحن وإنْ كنّا ننظر إلى العلاقة بين الذوات، ذات الإنسان وذات العلم المعروف، يهمنا هنا تلك العلاقة الفكرية التي يملكها الإنسان تجاه الأشياء[3].

يعرف العقاد المعرفة بأنَّها "علاقةٌ بين ذلك الشيء الموجود وذلك العقل العارف"[4]، والملحوظ في هذا التعريف تخصيص المعرفة ووقفها على الإنسان، أو بعبارة العقاد: العقل العارف، الذي هو، بالضرورة، وقفٌ على الإنسان. وهناك موضوع المعرفة الذي هو بمصطلح العقاد: الشيء الموجود، فالمعرفة هي علاقة ارتباط بين الذات والموضوع.

وبدهي أنَّ ارتكاز مفهوم المعرفة على مفهوم الإنسان له أثر مهم في تحديد طبيعة المعرفة، وفي فتح مجال واسع للتنوع في منابعها تنوع عالم الوجود الإنساني ما بين الحس والعقل والوجدان.

---

[1] – سورة التين، الآية/٤–٦.

[2] – سورة العصر، الآية/١–٣.

[3] – ينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٢٣٣–٢٣٤.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٢٦.

١ - طبيعة المعرفة:

تنبثق طبيعة المعرفة في فكر العقاد من نظرته إلى الوجود، وهي نظرة مرتكزة على إيمانه بالعقيدة الإسلامية أو على رؤيته للوجود في مجتمع يؤمن بهذه العقيدة.

وينطلق مفهوم المعرفة لديه من مسلمات اعتقادية بوجود الله مستعيناً بالأدلة النقلية المستوحاة من القرآن الكريم من ناحية، ومن الثقافة الإنسانية من ناحية أخرى.

وأولى هذه المسلمات هي أن هذا الإنسان مخلوق إلهي، وهو محور الاستخلاف في الأرض، أعطاه الله العقل وحرره من أغلال التقليد والتبعية، ودعاه إلى التأمل والتفكير في الكون، فالإنسان "هو الذي يدرك هذه النسب ويدرك ما بين عقله وعقل الكون من علاقة وثيقة"[١]، وهذه المعرفة هي التي تمكن صاحبها من معرفة الوجود الإلهي.

فمسألة الوجود الإلهي عند العقاد مسألة عقلية، وهو يبرهن على صحة اعتقاده هذا بالربط بين وجود الإنسان الذي هو وجود أصغر والوجود الإلهي الذي هو وجود أعظم، فالإنسان له "وعي يقيني بالوجود الأعظم والحقيقة الكونية لأنَّه متصل بهذا الوجود بل قائم عليه"[٢].

هذا الربط يعطي الإنسان في فكره بعداً عقلانياً كونه محور الاستخلاف في الأرض وفق التصور القرآني الذي يعد صلة المخلوق بالخالق، صلة الذات المخلوقة بالذات الخالقة؛ "فعلاقة الدين علاقة حية بين خالق واع ومخلوقات واعية"[٣].

والوعي والعقل لا يتناقضان، وإن كان الوعي أعمَّ من العقل في إدراكه لأنَّه مستمد من كيان الإنسان كله، ومن ظاهره ومن باطنه، ومما يعيه أومما يجهله، ولكنه يقوم به قياماً مجملاً. وظنُّنا أنَّ العقل مقصور على ملكة التحليل والتجزئة والتقسيم المنطقي وتركيب القضايا من المقدمات والنتائج وإثباتها بالبراهين خطأ، في رأي العقاد، ذلك أنَّ العقل موجود

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**الله**)، ص/٢٤٣.

[٢] – العقاد. عباس محمود: (**حياة قلم**)، دار الهلال، القاهرة، دون تاريخ. ص/٢٥٦.

[٣] – العقاد. عباس محمود: (**الفلسفة القرآنية**)، ص/١١١.

بغير تجزئة وتقسيم "وهو في وجوده ملكة حية تعمل عملاً حياً ولا يتوقف عملها على صناعة المنطق وضوابطه في عرف المنطقيين"[١].

إنَّ الإنسان كائن معرفي، يكمل وجوده بالمعرفة التي يكتسبها من الحياة، فهو يولد جسداً (عَرَض)، ومن ثمَّ يكتسب المعرفة قبل نضج العقل، ولما كان الإنسان خليفة الله، كان عارفاً بالجوهر عن طريق النفخة الإلهية التي تلقاها بالإرادة الإلهية. وما يميز الإنسان من غيره من المخلوقات هو العقل، فهو كائن عاقل يرتبط جوهر وجوده بالعقل، وعلى هذا فالإنسان أسمى من العقل، لأنَّ العقل جزءٌ منه، ومعرفة الإنسان تبدأ بما هو خارج عن ذاته، ثم يعرف نفسه، وكلما ازدادت معرفته بنفسه زادت معرفته بالآخرين.

فالمعرفة، إذاً، ميزة ووظيفة، كما أنَّها تفسير شامل تحمله الكينونة الإنسانية ملبية هتاف فطرتها في معرفة نفسها ومعرفة ربِّها، والتعامل مع الواقع الذي تحياه في الكون الذي تعمره[٢]. وهي السبيل إلى معرفة الله ومعرفة الكون، فالعقاد يدعو الإنسان إلى معرفة نفسه ليستطيع من ثمّ معرفة الكون الكبير واستيعابه وامتلاكه جمالياً، والعلاقة بين هاتين المعرفتين جدلية ترمي إلى معرفة موجد العالمين ألا وهو الذات الإلهية[٣].

إنَّ موقف العقاد يذكرنا بموقف التوحيدي في كتابه الإمتاع والمؤانسة حينما يقول موضحاً هذه الحقيقة: "فمن أخلاق النفس، إذا صفت، البحث عن الإنسان ثم عن العالم، لأنَّه إذا عرف الإنسان فقد عرف العالم الصغير، وإذا عرف العالم فقد عرف الإنسان الكبير، وإذا عرف العالمين عرف الإله الذي بجوده وجد ما وجد، وبقدرته ثبت ما ثبت وبحكمته ترتب ما ترتب"[٤]، وهو ما أشار إليه العقاد مستشهداً بقول النبي محمد ﷺ: "... مَن عرف نفسه فقد عرف ربَّه"[٥]، ورأى أنَّ هذا القول أصل من أصول الصوفية في الإسلام[٦].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**حياة قلم**)، ص/٢٥٦-٢٥٧.

[٢] – ينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/١٣.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/١٥١.

[٤] – التوحيدي. أبو حيان: **(الإمتاع والمؤانسة)**، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، دون تاريخ. (١٤٧/١).

[٥] –الزركشي. محمد عبد الله: **(اللآلئ المنثورة في الأحاديث المشهورة)**، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦م. الحديث العاشر، (١٢٩/١).

[٦] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/١٥١.

هذا الموقف المعرفي عند العقاد يقترب من الفكرة الصوفية القائلة بوحدة الخلق وأنَّ الحق والخلق حقيقة واحدة لا تمايز بينهما إلا في وجوب الوجود الذي هو للحق خاصة، فالموجودات كلها تعود إلى أصل واحد، والاشتراك في هذا الأصل يجعل كل فرع من فروع الموجودات يحن إلى الأصل ويسعى إلى الاتحاد به والرجوع إليه، "ويتشابه في ذلك كل الموجودات، فإذا عرف الإنسان جزءاً منها عرفها كلها، وإذا عرفها كلها عرف المصدر الذي فاضت عنه ألا وهو الحق تعالى واجب الوجود"[١].

لقد أدرك العقاد القيمة الجوهرية للإنسان كونه محور الاستخلاف في الأرض، فدعاه إلى معرفة نفسه[٢]، تلك المعرفة هي السبيل الأولى والجوهرية لمعرفة الوجود وامتلاكه جمالياً، فهناك علاقة بين استطلاع أسرار الوجود ومعرفة النفس، فمعرفة النفس تعني إثبات حقيقتها وإثبات العلاقة بينها وبين الحقائق الكبرى[٣]، والأداة الجوهرية في معرفة النفس هي العقل العارف[٤]، فهو العلاقة الوثيقة بين الإنسان وباقي مفردات الكون، وبذا يحقق الإنسان وجوده من خلال إدراك نفسه كائناً متميزاً عن بقية النفوس بوساطة العقل الذي يعقل وجوده[٥]، ومن ثمَّ يستطيع معرفة الآخرين ويدرك طبيعة الحياة ومظاهرها من حوله.

بيد أنّ معرفة الإنسان لنفسه لا تكون معرفة كاملة مطلقة، ذلك أنَّ "الإنسان يعرف نفسه بالتخمين لا بالتحقيق"[٦]، فلو عرف الإنسان نفسه معرفة كاملة مطلقة لعرف كل شيء في الأرض والسماء وفي الجهر والخفاء "ولم يُكتب ذلك لأحدٍ من أبناء الفناء"[٧].

فنحن لا نعرف كلّ شيء في الكون معرفة صحيحة فضلاً عن الكون الذي يحتوي الأشياء جميعها، "بل لا نعرف كيف تكون المعرفة الصحيحة عند العقل المطلق الذي يقدر عليها ويعلو في هذه القدرة على طاقة الإنسان"[١].

---

[١]- الصديق. حسين: **(فلسفة الجمال ومسائل الفن:عند أبي حيان التوحيدي)**، ص/٨٦.

[٢]- ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/١٥١.

[٣] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ردود وحدود)**، ص/٣٢.

[٤] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٢٦.

[٥] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الله)**، ص/٢٥٠.

[٦] - العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٠. والعقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/٢٣.

[٧] - العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/١٢٣.

ويرى العقاد أنَّ سؤالنا عن معرفة النفس سؤال نسمعه كلَّ يوم ولا نجيب عنه، ولا يجيب عنه قائله، لأنَّه في "عرفنا جميعاً غنيٌّ عن الجواب، أو جوابه بلسان الحال يغني عن جوابه بلسان المقال"[٢]. ويؤيد العقاد مقولة اليونان قديماً: (اعرف نفسك) ويزيد عليها: "وارض عنها، فإذا تحققت معرفة النفس والرضا عنها بلغ الإنسان الكمال، كمالَ العلم وكمالَ الأخلاق"[٣].

أمّا المعرفة المطلقة فليست صفة الإنسان المقيد الفاني، فكمال الإنسان في المعرفة كمال مقيد وليس كمالاً مطلقاً، ويمكننا القول: إنَّ الإنسان يستطيع أن يبلغ الكمال في المعرفة المطلقة أو الكلية بالنسبة إلى المعرفة المقيدة أو الجزئية التي اختصَّ الله بها من شاء من عباده، فالإنسان جزءٌ من كل، والجزءُ لا يستطيع أن يستوعبَ الكل.

وقد رأى العقاد أنَّ الفيلسوف سقراط كان يستعير لغة الكهانة حقاً حين قال: "اعرف نفسك، لأنَّه كان كمن يطالبنا بمعرفة الغيب أو بمعرفة المجهول"[٤]، ذلك أنّ معرفة الإنسان بالحقيقة الكبرى دفعة واحدة هي المحال الذي لا يجوز[٥].

فالعقل نواة المعرفة في الإنسان، ولذلك يشكك العقاد في إمكان حصول المعرفة المطلقة، فالمعرفة نسبية، وهي تعليم من الله للإنسان، ولا يصح أن تدعى هذه المعرفة كاملة ومطلقة، لأنَّ طبيعة الإنسان عاجزة عن إيجاد نفسها، ومحتاجة إلى الله في أصل خلقتها، وكينونتها العارفة محتاجة إلى الله في استعدادها وقدرتها على التعلم، يقول الله تعالى: ﴿وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾[٦]، ويقول عزَّ وجلَّ: ﴿وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾[٧].

فطبيعة المعرفة تنبثق من نظرة العقاد إلى الوجود من خلال العقيدة، فهو يعيش في مجتمع يقوم على أساس هذه العقيدة، وطبيعة الوجود التي تنبثق منها طبيعة المعرفة تجمع

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٢٢٥–٢٢٦.
[٢] – العقاد. عباس محمود: (**حياة قلم**)، ص/٣٠.
[٣] – العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/٦٥–٦٦. وينظر: العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/٢٦٩.
[٤] – العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/١٢٧.
[٥] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**الله**)، ص/٢٤٩.
[٦] – سورة الإسراء، الآية/٨٥.
[٧] – سورة يوسف، الآية/٧٦.

بين المادة والروح في تسيير نظام الكون وتفسيره، ومن ثَمَّ فهي تجمع بين الحسّ والعقل، وعلى الإنسان أن يكون فاعلاً ومنفعلاً في هذا الكون، وأن يكون جزءاً منه، وأن يحفظ الصلة بينه وبين الكون، هذه الصلة ليست كلها من طريق العقل ولا كلّها من طريق الإحساس، وإنَّما هي صلة أكبر من ذلك[١].

ولكنْ إذا كانت المعرفة الإنسانية علاقة بين موضوع المعرفة والذات العارفة بعبارة العقاد[٢]، فما طبيعة هذه العلاقة وكيف تكون؟ هل هي انتقال صورة موضوع المعرفة إلى الذات العارفة؟ أم هي نفاذ هذه الذات إلى جوهر الموضوع المكنون وراء عوارضه وظواهره؟ أم هي انتقال أوصاف هذا الموضوع إلى الذات العارفة ويمكن أن يطرأ عليها الاختلاف إذا اختلفت الأدوات أو اختلفت الأوصاف؟ ويرجح العقاد أنَّ إدراك الإنسان هو من نوع الإدراك الأخير، "ومع هذا لابدَّ لنا من التسليم بأنَّنا لا نعرف كيف تنتقل تلك الأوصاف ولا كيف نضع الحد الفاصل بين الوصف العارض، والكنه الثابت في ذاته، ولا نعرف ما هي طبيعة القدرة التي تجعل العقل عارفاً، ولا كيف يعرف العقل نفسه إلا كما يعرف الأشياء الأخرى التي قد يصيب فيها وقد يخطئ بمقياس الصواب والخطأ الدارج المألوف"[٣].

ويرى العقاد أنَّ العقول متفاوتة في الإدراك، فانتقال وصف الشيء إلى العقل، يختلف من إنسان إلى آخر بحسب المعرفة، والمعرفة ليست هي الموضوع ذاته، وإنَّما هي صورة الموضوع الحاصل في المخيلة عند الإنسان العارف، ولما كان الناس متفاوتين في نسبتهم إلى العقل وأدواته، فإنَّ صورة الموضوع لديهم مختلفة من فرد إلى آخر، بحسب نصيب كل منهم من العقل، وبحسب ما يملكه من خبرة وثقافة مرتبطة بالزمان والمكان، فما يعرفه إنسان عن موضوع ما قد يختلف مع ما يعرفه إنسان آخر عن الموضوع ذاته، وعلى هذا فالمعرفة نسبية تتأثر بظروف الزمان والمكان، والتسليم بنسبية المعرفة عرقلة لغاية المعرفة، فالمعرفة الجمالية من المفترض بها أن تساعد صاحبها على اكتشاف جوهر ذاته في أشد علاقاته الجدلية المرتبطة بالمفردات الكونية خصوصية، فهي أداة الإنسان في بلوغ

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٢٧.

[٢] – المصدر نفسه، ص/٢٢٦.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٢٦.

الكمال، والمعارف لا قيمة لها إلا بما تحققه في الإنسان من قدرة على تحقيق جوهره، ونقله من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل.

ويفرق العقاد بين الوجود والمعرفة، فالواحد منهما يختلف عن الآخر، والمعرفة ليست هي الوجود، ومن خطأ العقل أن يحتم معرفته التامة بحقائق الكون أو إنكاره البات لتلك الحقائق، فالعقل لا يفهم حقيقة شيء في ذاته، وهو غير منوط بفهم كلّ صلة بين الإنسان وهذا الكون الذي نشأ منه، وإنَّ الصلة موجودة وإن لم تكن معقولة "إذ نحن لا نكاد نتخيل أن يكون الإنسان وليد هذا الكون بكل ذرة من ذرات خلقه، ثم يخلو من الاطمئنان إلى حقائقه والإيمان بسره والاتصال بكنهه"[١].

هذه الصلة التي لا تُدرَك بالعقل هي الصلة التي ينفسح فيها المجال للإيمان والاطمئنان إلى حقيقة الكون بحكم نشوء الإنسان فيه لا بحكم سبب آخر، فنحن لا نعلم علماً صحيحاً كثر أو قلَّ عن كنه شيء مما في هذا الوجود، والعلم المطلق لا يدخل في حاجة الإنسان ولا في مقدوره ولا في طبيعة وجوده، "والموجود شيء أعمُّ وأشمل من المعروف، والإنسان لم يُخلق ليعرف الوجود في حقائقه المطلقة، ولكنه خُلق ليكون جزءاً حيًّا منه يتصل به بصلات كثيرة، والعقل صلة من بين تلك الصلات، فحسبه في دنياه أنَّ ذلك الجزء الحي مغروس فيها، وأن تمتد صلاته بها من كل طريق وإلى كل غاية"[٢].

وتهدف طبيعة المعرفة عند العقاد إلى معرفة الذات الإنسانية، وهذه المعرفة تؤدي إلى معرفة الله، وتبدأ بمعرفة الماديات ثم تسمو لمعرفة النفس، وهذه تقوده إلى المعرفة الإلهية، وما نقصده في المعرفة الإلهية هو ما يتعلق بالله من حيث وجوده ووحدانيته وأسمائه وصفاته[٣]، وهذه القضايا الفلسفية تدخل في مباحث الغيبيات، وموضوع بحثها غالباً هو الوجود معنى مجرداً، والجواهر المفارقة ونسبتها إلى مبدئها الأول وهو الله وبعض صفاته، فهي تسمى بعلم الربوبية بلفظ الكندي[٤].

---

[١] – المصدر نفسه، ص/٢٢٧.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٢٩-٢٣٠.

[٣] – للعقاد كتاب مهم بعنوان (الله) وهو بحث في علم مقارنة الأديان، ويعد أساساً لعقيدته في الفلسفة الإلهية التي جاء بها الإسلام، إضافة إلى ما بثه من أفكار في ثنايا كتبه الأخرى..

[٤] – لمزيد من التوسع ينظر:

إنَّ خطأ العقل، في رأي العقاد، ينفي عصمته ولا ينفي الوجود الإلهي، "فإذا اختلط عليه الأمر ورانت عليه الفوضى ولم يأو الإنسان إلى ظل من العقيدة الملهمة فليس الذنب ذنب العقيدة، بل ذنب العقل"[1]، هذا العقل "يهتدي إلى وجود الله من النظر في وجود الأشياء ووجود الأحياء"[2]، وإن كان العقاد يشكك بقدرة العقل والعلم للوصول إلى معرفة الله، وهذه المعرفة "هي مسألة أكبر من المسائل العقلية والمسائل العلمية لأنَّها مسألة الوجود كله في جوهره وعرضه، وفي ظاهره وخافيه، ومسألة العالم والمعلوم والعقل والمعقول"[3].

أما قضية إثبات وجود الله والبراهين عليه فيرى العقاد أنَّ "فلسفة القرآن في ذلك هي جماع الفلسفات التي استدل بها الفلاسفة على وجود الله"[4].

ويشرح هذه الحجج في كتابه الفلسفة القرآنية وهي، في رأيه، ثلاث: برهان الخلق وبرهان الغاية، وبرهان الاستعلاء والاستكمال[5]، ويضيف برهاناً رابعاً في كتابه: **(حياة قلم)** دون التعليق عليه وهو برهان الأخلاق أو وازع الضمير[6].

وفحوى برهان الخلق أنَّ المتحركات لابدَّ لها من محرك لا تجوز عليه الحركة، وأنَّ الممكنات لا بدَّ لها من موجد واجب الوجود، وإلا لزم التسلسل إلى غير انتهاء... وهذا الموجد واجب الوجود هو الله.

وأما برهان الغاية فهو أنَّ نظام العالم يدل على إرادة محيطة بما فيه من الأسباب والغايات، في حين أنَّ برهان الاستعلاء والاستكمال أو المثل الأعلى فحواه أنَّ العقل إذا

- الطويل. توفيق: **(أسس الفلسفة)**، ص/٢٣٣-٢٣٤.
- صليبا. جميل: **(المعجم الفلسفي)**، (٢/٣٠٠).

[1]- العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، المطبعة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٢٤م. ص/٢٦.

[2] - العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٢٠.

[3]- العقاد. عباس محمود: **(الله)**، ص/٢٤١.

[4]- العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١١٤. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٢٥٨.

[5]- المصدر نفسه، ص/١١٥.

[6]- ينظر: العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٢٥٦- ٢٥٨.

تصور شيئاً عظيماً تصور ما هو أعظم، وكلما عظم شيء وُجِد ما هو أعظم حتى ننتهي بالتصور إلى العظمة التي لا مزيد عليها، فالله، إذاً، واجب الوجود لأنَّه أعظم الموجودات[1]. ونلحظ أنَّ العقاد هنا يكرر آراء من سبقه من الفلاسفة المسلمين.

إذاً فالإيمان بوجود الله ضروري للخوض في معرفته كما هو واضح من كلام العقاد السابق، وعنه تتفرع بقية الأمور الاعتقادية التي يجب إنهاض العقل للتأمل فيها ثم الإيمان بها، فهذا الكون فيض عن حقيقة واحدة مطلقة هي الذات الإلهية، ومن المحال إدراك منبعها وأصلها.

إنَّ مفهوم المعرفة الإلهية في فكر العقاد مستمد من العقيدة الإسلامية، فالله منزه عن المشابهة والمقاربة والمحاكاة[2] وشوائب المادة[3]، وهو خالق واحد لا أول له ولا آخر، قدير على كل شيء، عليم بكل شيء، محيط بكل شيء، وليس كمثله شيء[4]، وهو نور السموات والأرض[5]، وهو الوجود السرمدي الكامل المطلق الكامل[6].

وقد أورد في كتبه آيات من القرآن الكريم يثبت فيها تكرار براهين وجود الله في مواضع عدة، ويقيم الحجة بوجود المخلوقات على وجود الخالق وبنظام الكون على وجود المدبر المدير، وبإثبات المثل الأعلى الله فوق كل مثل معروف أو معقول[7]، قال تعالى: ﴿الحمد لله الذي خلق السموات والأرض وجعل الظلمات والنور﴾[8]،﴿ذلك عالم الغيب والشهادة العزيز الرحيم الذي أحْسَنَ كلَّ شيء خَلَقَهُ وبدأ خَلْقَ الإنسان من طين، ثم جعل نسله من سلالة من ماء مهين ثم سواه ونفخ فيه من روحه وجعل لكم السمع والأبصار والأفئدة قليلاً ما تشكرون﴾[9]،﴿ فخلق فسوى﴾[10]، ﴿ومن آياته خلق السموات والأرض

---

[1]- ينظر: العقاد. عباس محمود: (**الفلسفة القرآنية**)، ص/١١٥.

[2]- ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مطلع النور**)، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٠م. ص/١٢٠.

[3] - ينظر: العقاد. عباس محمود: (**الإسلام دعوة عالمية**)، ص/١٠١.

[4] - ينظر: العقاد. عباس محمود: (**الفلسفة القرآنية**)، ص/١٠٧.

[5] - ينظر: العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/١١.

[6] - ينظر: العقاد. عباس محمود: (**الإنسان في القرآن الكريم**)، ص/٤٨.

[7] - ينظر: العقاد. عباس محمود: (**الفلسفة القرآنية**)، ص/١١٥.

[8] - سورة الأنعام، الآية/١.

[9] - سورة السجدة، الآية/٧.

واختلاف ألسنتكم وألوانكم إنَّ في ذلك لآيات للعالمين﴾[٢]، ﴿فاطر السموات والأرض جعل لكم من أنفسكم أزواجاً ومن الأنعام أزواجاً يذرؤكم فيه ليس كمثله شيء وهو السميع البصير﴾[٣].

هذه الآيات التي اقتبسها العقاد من القرآن الكريم تقود إلى إدراك وجود الله من خلال التفكير بالمخلوقات، بمعنى أنَّها لا تبحث في ذات الله، وهذا الاقتباس مبني في فكر العقاد على برهان يقيني متعلق بتحقيق النقول والأخبار إنَّه وحي من الله عز وجل فإدراك المقدمات اليقينية بشروطها يفرض على المدرك الإيمان بالنتيجة، ولو جاز تصور اجتماع النقيضين في مكان واحد وزمان واحد.

ولكنْ إذا كان العقاد ينطلق من إيمان بالله أولاً، فما الداعي لإثبات دليل وجود الله؟ بمعنى أنَّه مسلِّمٌ بوجوده ووحدانيته، ترى هل كان ينطلق من نظرية الشك؟

نميل إلى الاعتقاد بأنَّ العقاد كان ينطلق من هذه النظرية، ولذلك فإنَّ شكه كان شكاً منهجياً، فهو مؤمن بوجود هذه الحقيقة وهو مدخل من مداخل اليقين، بمعنى أنَّه مرحلة قد يمر بها الإنسان بين إيمانين: إيمان تسليمي سابق للشك، وإيمان ممحص لاحق لمنهج الشك، فالشك هنا وسيلة لا غاية وسبيل يوصل إلى اليقين.

إنَّ العقاد مسلِّم بإمكان المعرفة، ومسألة الإمكان هذه ضرورة تسبق بقية أبحاث المعرفة من حيث طبيعتها ومصادرها، وشك العقاد ليس شكاً سفسطائياً، وإنَّما هو شكٌّ إيماني، أي غرضه الوصول للإيمان بوجود الله عن طريق العقل والحس والوحي، وهذا مخالف للشك المطلق الذي ينكر العلاقة بين الإنسان العارف وموضوع المعرفة، ولا يسلم الوجود الإلهي من شكِّه، كما يقول بروتاغوراس: "أما الآلهة فلا أستطيع أن أجزم بوجودهم أوعدم وجودهم، ولا أتصور أشكالهم"[٤].

---

[١] – سورة الأعلى، الآية/٢.

[٢] – سورة الروم، الآية/٢٢.

[٣] – سورة الشورى، الآية/١١.

[٤] – أمين. أحمد ومحمود. زكي نجيب: (**قصة الفلسفة اليونانية**)، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م. ص/٦٦. وينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: (**نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة**)، ص/٨٣.

عاش العقاد في جو من التوتر العلمي والاختلافات المنهجية، وانتشرت في عصره تيارات فلسفية عدة من رأسمالية وشيوعية ومادية ومادية جدلية[1]، منها ما ينكر وجود الله، ولعل هذا الجو هو الذي دعا العقاد إلى الحديث عن الإلهيات، وكان تيار المادية ولاسيما الشيوعية من أهم المحرضات التي دعته إلى الكلام في الإلهيات. وقد وضع كتاباً بعنوان: (الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام) هاجم فيه التيارات المادية التي دعت، كما يرى، إلى إنكار الروح[2]، وبذا أراد ألّا يكون إيمانه قائماً على مجرد التلقين والتقليد في أثناء بحثه عن الحقيقة.

ويحاول العقاد البرهان على المعرفة الإلهية بلغة الفلسفة فيرى أنَّهما وجودان: وجود الأبد ووجود الزمان، والزمان غير الأبد، لأنَّهما وجودان مختلفان في الكنه والجوهر، ومختلفان في التصور والإدراك "فالأبد وجود لا نتصور فيه الحركة، والزمان وجود لا نتصوره بغير الحركة، إذا ثبت أحد الوجودين ثبوتاً لا شكَّ فيه، فالوجود الأبدي هو الثابت عقلاً، وهو وحده الذي يقبل التصور بغير إحالة في الذهن والخيال، لأنَّنا نذهب لنفرض أولاً للوجود، فنقع في الإحالة، وكذلك نقع في الإحالة حين نذهب لنفرض له آخِراً، أو عمقاً، أو امتداداً، على نحو من الأنحاء، ولكننا لا نقع في إحالة ما إذا تصورنا الأبد بغير ابتداء ولا انتهاء، ولا كيف، ولا قياس على شيء من الأشياء... وهكذا يؤمن المسلم بوجود الله"[3].

إنَّ هذا المقبوس يوضح عدم وجود أول له سبحانه، ودليل ثبوت صفة القدم له سبحانه قوله تعالى: ﴿هو الأول والآخر والظاهر والباطن﴾[4]، وقوله تعالى: ﴿ليس كمثله

---

[1] – ينظر في معاني تلك المفردات: **(الموسوعة الفلسفية المختصرة)**، ص/٣٨٤-٣٩٣. و**(المعجم الفلسفي المختصر)**، ص/٢٧٦،٤٠٤،٢٣٤-٤٠٨، ٤١٠-٤٢٠.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٢. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(الله)**، ص/٤٥. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٧١. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/١٧٦.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/١٠٧.

[4] - سورة الحديد، الآية/٣.

شيء وهو السميع البصير ﴾[1]، وإدخال كاف التشبيه على لفظ المثل مبالغة في نفي الشبيه والمثل لله، ومثله قوله جل جلاله: ﴿ولم يكن له كفواً أحد﴾[2]، والكفؤ والمماثل واحد.

وصفة القدم هذه من الصفات السلبية التي هي كل صفة مدلولها عدم أمر لا يليق به سبحانه، وهذه الصفات كثيرة الجزئيات لأنَّ كل نقص إنما يُنْفَى بعكسه، والنقائص كثيرة الأشكال والأنواع إلا أنَّ هنالك خمس صفات هي أمهات الصفات السلبية كلها وهي: الوحدانية، والقدم، والبقاء، والقيام بالذات، والمخالفة للحوادث[3].

فالله سابق للموجودات كلها ولم يجز إذا كان كذلك أن يكون لوجوده ابتداء لأنَّه لو كان لوجوده ابتداء لاقتضى ذلك أنَّ يكون له غير أوجده، ولوجب أن يكون ذلك الغير موجوداً قبله "فكان لا يصح حينئذ أن يكون هو سابقاً للموجودات، فبان أنَّا إذا وصفناه بأنَّه سابق للموجودات فقد أوجبنا ألا يكون لوجوده ابتداء"[4].

يرى العقاد أنَّ الفلسفة تعلمنا أنَّ العدم معدوم فالموجود موجود، موجود بلا أول ولا آخر لأنَّك تستطيع أن تقول: كان العدم قبله أو يكون العدم بعده "وموجود بلا نقص يعتري الوجود من جانب عدم ولا عدم هناك، موجود بلا بداية ولا نهاية ولا نقص لأنَّ الكامل الأمثل هو الله"[5].

ولا ريب أنَّ العقاد يرى أنَّ وجود الله وجود كامل ذاتي، بمعنى أنَّه موجود لذاته لا لعلة مؤثرة فيه، ومن ثمَّ فهذا الوجود لا يقبل العدم، وبذا يكون الوجود الذاتي الكامل المطلق هو الله فقط، فالله هو الأول والآخر والظاهر والباطن، ولو كان مسبوقاً بالعدم لكان لا بدَّ من مؤثر في إيجاده، ولا يتصور وجود مؤثر في واجب الوجود بالإيجاد فلا يتصور وجود مؤثر فيه بالإعدام وإلا لم يكن واجب الوجود[6]، والأول هو الذي لا قبل له، والآخر هو الذي

---

[1] – سورة الشورى، الآية ١١.

[2] – سورة الصمد، الآية/٤.

[3] – ينظر: البوطي، محمد سعيد رمضان: (**كبرى اليقينات الكونية**)، ص/١١١ وما بعد.

[4] – البيهقي. أحمد بن الحسين: (**كتاب الأسماء والصفات**)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون تاريخ. ص/٩.

[5] – العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/٢٦٦. وينظر: العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/٦٠.

[6] – ينظر: البوطي. محمد سعيد رمضان: (**كبرى اليقينات الكونية**)، ص/١٠٨–١١٠، ١١٣–١١٨.

الذي لا بعد له، وهذا لأنَّ (قبل وبعد) نهايتان "فقبل نهاية الموجود من قبل ابتدائه، وبعد غايته من قبل انتهائه، فإذا لم يكن له ابتداء ولا انتهاء لم يكن للموجود قبل ولا بعد، فكان هو الأول والآخر"[١].

ومجرد الوجود يهدم القول بالعبث أو بالمصادفة ويثبت الإرادة ويؤكدها، وليس الوجود والإرادة شيئين مختلفين أو ظاهرتين منفصلتين ترتبطان برابطة ما، إنَّهما شيء واحد يظهر لنا على نحوين مختلفين أحدهما مباشر والآخر غير مباشر، الأول حسي موضوعي والثاني معنوي غائي، يقول العقاد: "إنَّني أعجب لفهم حقائق الأشياء على ذلك الوجه الذي يجعل العالم المادي مناقضاً للعالم الروحي، كأنَّهما عالمان منفصلان في فضائين منعزلين، فالصواب عندي أنَّ العالم كلّه من طبيعة الروح التي نتصورها، وما الفرق بين الظاهر والباطن منها إلا في طريقة الإدراك واستعداد الحواس"[٢].

والعدم معدوم فالموجود موجود، موجود بلا أول ولا آخر لأنَّك تستطيع أن تقول: "كان العدم قبله أو يكون العدم بعده ... وموجود بلا نقص يعتري الوجود من جانب عدم ولا عدم هناك ... موجود بلا بداية ولا نهاية ولا نقص لأنَّ الكامل الأمثل هو الله"[٣].

إنَّ طبيعة المعرفة لم تكن إشكالية في فكر العقاد، فنظرته المنبثقة من القرآن أولاً، أملت عليه ألا يشك في وجود العالم الخارجي ولا في إدراكه، وألّا يقدم أحد الأمرين على الآخر لكونه مسلماً، ويعيش في مجتمع يتبنى هذه العقيدة فكراً وتطبيقاً "فإذا كانت الفلسفة المثالية تنشغل بإثبات الوجود للعالم الخارجي، وأنَّ ما هو مدرك منه فهو الموجود، وإذا كانت الواقعية يهمها بشكل رئيسي قضية إدراك وجود العالم الخارجي، وأنَّها أساس المعرفة، فإنَّ فلاسفة المسلمين قد اهتموا بإدراك العالم الخارجي وإثباته معاً"[٤].

إنَّ طبيعة الوجود التي تنبثق منها طبيعة المعرفة، طبيعة تجمع بين المادة والروح في تسيير نظام الكون وتفسيره، وتجمع بين الحس والعقل، في حين كانت الفلسفات اليونانية

---

[١] – البيهقي. أحمد بن الحسين: (**كتاب الأسماء والصفات**)، ص/١١.

[٢] – العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، المقدمة.

[٣] – العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/٢٦٦. وينظر: العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/٦٠.

[٤] – الكردي. راجح عبد الحميد: (**نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة**)، ص/٣٣٤.

انشطارية في هذه الناحية، فالكون يتسم بالحركة والنظام الآلي وبنيته الرئيسة المادة، ومسيرة قوانينها، عند الواقعية، وهو يتسم بالمعقولية وبنيته الرئيسة الروح أو الذهن أو العقل عند المثالية.

بينما ترى الفلسفة الإسلامية أنَّ الكون، وإن كان يتسم بالحركة والنظام الآلي، لهو مسيَّر وفق حكمة عقلية، ونظام أخلاقي، وهذه النظرة وإن كانت تجنح إلى المثالية أحياناً، وإلى الواقعية أحياناً أخرى، تبعاً لمدى تأثرها بالمدرسة الفلسفية التي تيسر لها الاطلاع عليها، وتبعاً لعملية التوفيق بينهما أحياناً وبينهما وبين الدين أخرى، إلا أنَّها على كل حال ليست مثالية خالصة، ولا واقعية خالصة[1].

٢ ـ مصادر المعرفة وطرقها:

إذا كانت المعرفة الحسية راجعة إلى الحواس، والعقلية راجعة إلى العقل والحواس معاً فهل كل ما يملكه الوجود الإنساني هو الحس والعقل فحسب؟ وهل نكون منصفين مع الفطرة البشرية إذا قلنا إنَّ معارفها تعود إلى الحس والعقل؟ وهل نستطيع أن نجزم بأنَّها كل أدوات الإنسان للمعرفة؟ ومن ثمَّ أليس بعد المعرفة الحسية والعقلية نوع آخر من المعارف خارج الكينونة الإنسانية أو متصل بها أيما اتصال؟

يرى من يعترف بإمكان المعرفة وأنّ لها طرقاً للوصول إليها، أنَّ للمعرفة سبلاً متعددة يصل إليها الإنسان من خلال الحواس والعقل، إلا أنَّ ثمَّة معرفة من نوع آخر، لا تحصل بحس ولا بعقل، ولكن النفس تشعر بها، والبشرية متعارفة على مبدأ وجودها، وإن كان العقل يفهمها ويقرُّ بوجودها.

بيد أنَّ هذه المعرفة الجديدة، التي هي بعد الحس والعقل، قد تقول عنها الأديان: إنَّها معرفة نبوية عن طريق الوحي، والوحي طريق للمعرفة خاص بالأنبياء.

والكينونة البشرية تشعر بأنَّ فيها نوعاً من المعرفة لا يحصل وفق قواعد العقل وقوانينه، كما أنَّه موجود بصورة عامة في كلِّ الناس الذين يتمتعون بالسلامة العقلية،

---

[1] – المرجع نفسه، ص/٣٣٤-٣٣٥.

وتصفه مذاهب الفلسفة بأنَّه الحدس[1]، والدين لم ينكر أنَّ الإنسان يملك حدساً وخاطب الفطرة الإنسانية بكينونتها الشاملة، والتي يظهر فيها الحس والعقل طريقين ظاهرين للمعرفة، وهذان الطريقان معاً للمعرفة لا يؤديان عملها في المعرفة من دون أن يكون في الكينونة تأسيس معرفي راجع إلى الله سبحانه، الذي خلق هذا الإنسان وجعله خليفته في الأرض، والمعرفة أولى شروط هذا الاستخلاف.

وقد قسّم العقاد المعرفة متأثراً بالفكر الصوفي إلى قسمين: معرفة لدنية ومعرفة كسبية، وقصد بالمعرفة اللدنية: "ما يدركه الإنسان بالإلهام والاستشراق ويهتدي إليه برياضة النفس وقمع الجسد، وهي معرفة غير معرفة التعلم أو الدراسة"[2]، وأشار العقاد إلى تأثره بالإمام الغَزَّالي، وخاصة فيما قصده الغَزَّالي بالإلهام من أنَّه هجوم المعرفة على القلب على سبيل المبادأة والمكاشفة، من حيث لا يدري الإنسان، ومن غير طريق الاكتساب وحيلة الدليل، ويشترك فيه عنده النبي والولي، وإن كان الإلهام عند النبي أعلى رتبة من الإلهام عند الولي[3].

والإمام الغَزَّالي يعمم طريق الإلهام من حيث المبدأ، فهو ليس خاصاً بأحد من جهة اختيار الله لمن يفتح عليه به، ولكن الاختصاص يعود إلى سلوك العباد في سيرهم بالعبادة والرياضة، من أجل التعرض لنفحات الله، ونفحات الله مستمرة، وكل شخص يمكنه أن يسير في طريق الرياضة، فيتعرض لتلك النفحات كما في الحديث الشريف عن أبي هريرة وأبي سعيد الخدري رضي الله عنهما، أنَّ رسول الله ﷺ قال: (إنَّ لربكم في أيام دهركم لنفحات ألا فتعرضوا لها)[4]، وكما قال تعالى: ﴿ما يفتح الله للناس من رحمة فلا ممسك لها﴾[5].

ويصنف العقاد منهج الصوفية إلى طريقين، طريق العقل والمعرفة وطريق القلب والرياضة، فمن الصوفية أتباع الطريق الأول من يحسب في عداد الفلاسفة الأفذاذ، يقول:

---

[1] – ينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: (**نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة**)، ص/٦٥٩.

[2] – العقاد. عباس محمود: (**الإنسان في القرآن الكريم**)، ص/١٣٩.

[3] – ينظر: الغَزَّالي. أبو حامد: (**إحياء علوم الدين**)، دار الفكر، بيروت، دون تاريخ. (٣/ ٢٠ مابعد).

[4] – الطبراني. سليمان بن أحمد أبو القاسم: (**المعجم الكبير**)، تحقيق: حمدي بن عبده، الناشر مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط٢، ١٩٨٣م. رقم (٥١٩)، ج(٢٣٣/١٩).

[5] – الغَزَّالي. أبو حامد: (**إحياء علوم الدين**)، (٣/ ١٠)، والآية من سورة فاطر، الآية/٢.

"ولا نعرف في عقول الفلاسفة، عقلاً يفوق عقل الغَزَّالي في قوة التفكير، ولا نعرف موضوعاً من موضوعات الحكمة الإلهية لم يلتفت إليه محيي الدين بن عربي، وقد قيل إنَّ ذا النون المصري كان في طبقة جابر بن حيان في علوم الكيمياء، وإنَّه كان من الباحثين في طلاسم الآثار الفرعونية"[١].

ويذهب الصوفيون العقليون بالعقل إلى غاية حدوده، ولا يتهيبون الشكوك والاعتراضات، بل يقولون بلسان الإمام الغَزَّالي: إنَّ الشك أول مراتب اليقين، ولكنهم متى بلغوا بالعقل غايته ملكتهم نشوة الوجدان فأسلموا أمرهم كله إلى الإيمان "وليس اشتغالهم بالعقل مانعاً لهم أن يشتغلوا بالرياضة النفسية، وإنَّما يشتهرون بأفكارهم لأنَّها الصلة بينهم وبين تلاميذهم ومريديهم وقرائهم، وتغلب شهرتهم بالفكر على شهرتهم بالرياضة"[٢].

أما الصوفيون القلبيون فيلتمسون المعرفة برياضة النفس على قمع الشهوات، وعندهم أنَّ شهوات الإنسان هي الحائل بينه وبين النور، والله نور السموات والأرض، يقول العقاد: "فإذا قصر بك الحس عن نور الله فثق أنَّ هذا الضياء الذي يملأ الفضاء هو النور الإلهي الذي كُتب لابن الفناء أن يراه"[٣]، فإذا ملك الإنسان شهواته وأفلت من قيودها تكشَّف له النور فوصل إلى مرتبة العارفين، وأغناه صفاء النفس عن دراسة الدارسين وبحوث الباحثين[٤].

والنور إن رجعنا به إلى أصوله الأولى مادة كلِّ شيء ومنبع كلِّ حياة، وهو الذي صحَّ فيه قول الصوفية: "إنَّه هو المرئي والرائي وهو الوجود والهادي إلى الوجود، وهو مصدر كل جمال ومبعث كل روعة"[٥].

إنَّ الكمال الإلهي هو العلة الأولى في الكمالات الأخرى كافةً، إنَّه علّة وجودها وسيرورتها، به يقوم الوجود ويستمر[٦]، ونشير إلى أنَّ ما أشار إليه العقاد في هذا المعنى

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**الإسلام دعوة عالمية**)، ص/٢٠١.

[٢] – العقاد. عباس محمود: (**الإسلام دعوة عالمية**)، ص/٢٠١–٢٠٢.

[٣] – العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/١١–١٢.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**الإسلام دعوة عالمية**)، ص/٢٠٢.

[٥] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٣٢.

[٦] – لمزيد من التوسع ينظر: كليب. سعد الدين: (**البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي**)، ص/٩٩.

موجود في عمق التراث العربي الإسلامي ذلك أنَّ المرجعية المعرفية عند العقاد منسجمة مع المرجعية الفكرية في التراث العربي الإسلامي، ولاسيما ما كتبه لسان الدين بن الخطيب من أنَّ الوجود الممكن كلّه ظلمة لولا نور الله الذي أشرف عليه، "ولا نور إلا نور الله، قال سبحانه: ﴿الله نور السموات والأرض﴾[١]، فليس فيهما نور إلا الله، ونوره القدسي هو سرُّ الوجود والحياة والجمال والكمال"[٢]، يقول العقاد في النور الإلهي: "...وإنَّني أحبه حين أنظره وأحبه حين أنظر به، وأحبه حين يهتدي به في عالم البصر، وأحبه حين أهتدي به في عالم البصيرة، لأنَّني أحسبه سرَّ الأسرار، أو أحسبه سبيل الهداية إلى سرَّ الأسرار"[٣].

فالمعرفة الحقيقية للحق تبارك وتعالى تؤدي، بالضرورة، إلى محبته، وهي تفضي إلى كمال المحبة، والمحبة تفضي إلى كمال المعرفة، فالمحبة، في رأي العقاد، هي المعرفة الحقيقية، وهي النور الذي يكشف لنا دخائل الحياة، وهي ثمرة المعرفة، وأشار العقاد إلى التلازم بين المعرفة والمحبة[٤]، فالعلاقة بين المعرفة والمحبة علاقة وثيقة قائمة على ارتباط وجود كل منهما بالأخرى.

ويبدو مما تقدم أنَّ العقاد متأثر بمفهوم المعرفة عند الإمام الغَزَّالي[٥]، وسواء أقلنا إنَّ هذه المعرفة صوفية، أم لدنية، أم حدسية؟ فإنَّها تخصّ الكينونة الإنسانية، وتشمل سبل تحصيلها للمعرفة، وتعتمد على الحس والعقل وتتجاوزهما إلى المعرفة الصوفية أو الحدسية أو اللدنية، والطريق إلى ذلك هو البصيرة الباطنة بمصطلح الغَزَّالي، وهي عنده موازية للرؤية الظاهرة أو البصر، كما جعلها من العلم العقلي، لا العقل بمفهوم الفلاسفة[٦]، ولكن

---

[١] – سورة النور، الآية/٣٥.

[٢] – ابن الخطيب. لسان الدين: **(روضة التعريف بالحب الشريف)**، (١/٢٨٨).

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(في بيتي)**، ص/٧.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٧٢٢-٧٢٣.

[٥]– لمزيد من التوسع حول العلاقة بين المعرفة والمحبة عند الإمام الغَزَّالي، ينظركتابه: **(إحياء علوم الدين)**، (٤/٢٨٨– ٢٨٩، ٢٩٣–٢٩٩، ٣٠٨).

[٦] – ينظر: زيدان. محمود: **(نظرية المعرفة عند مفكري الإسلام وفلاسفة الغرب المعاصرين)**، ص/١٩٧–٢٠٠. وينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/٣٣٠، ٣٦٦، ٣٧٠، ٣٨٤.

العقل بمعناه الشامل، الذي هو الكينونة العارفة من الإنسان أو القلب[1]، والعقل عند الإمام الغَزَّالي هو العقل في الثقافة الإسلامية، كلاهما عقل يبتغي الحقيقة حيث كانت، ولا يحجم عن المعرفة حيث أصابها "ولا يقيم فوقه أو بين يديه باباً مغلقاً دون قبس من النور يريه ما لم يكن رآه أو يزيده بصيرة بما رآه"[2].

ويرى العقاد أنَّ الإمام الغزَّالي يؤمن بالعقل ويقيس عليه المعارف والمعلومات، ولا يستثني باباً من أبواب المعرفة من هذا القياس، إلا أنَّنا لا نفهم من ذلك أنَّ العقل عند الغزَّالي "قادر على إدراك كل حقيقة وكفيل بالوصول إلى كل معرفة، لأنَّ القياس شيء والوصول شيء آخر"[3]، فالعقل يصلح للتمييز بين الصواب والخطأ ولا يلزم من ذلك ضرورة أنَّه صالح للوصول إلى الغايات جميعاً بغير تكملة من قدرة أخرى ومعونة من عقل أكبر لا يلغي حكم العقل أصالة بل ينتقل به من طبقة إلى طبقة ومن مجال إلى مجال، يقول العقاد: "هذه التكملة عند الغَزَّالي هي الكشف أو النور الذي يفيض على قلب الإنسان من الجود الإلهي بالرياضة والاستعداد، وهو شيء لا ينقض العقل في أساسه، بل يتمم للعقل ما هو ناقص فيه"[4].

ويؤكد العقاد أنَّ المعرفة عند الغَزَّالي تعتمد على الحس والعقل وتتجاوزهما إلى الإدراك الذي يعتمد على القلب للوصول إلى معرفة الله، وهي معرفة تعتمد على الإلهام (البصيرة) بينما العقل قاصر عن إدراك المعرفة الحقيقية، ونظرية الإمام الغَزَّالي التي تبناها العقاد توافق نظرية ابن عربي التي تؤكد أنَّ المعرفة الإلهامية هي الوحيدة القادرة على الوصول إلى معرفة الله[5].

---

[1] – ينظر: الغَزَّالي. أبو حامد: (**إحياء علوم الدين**)، (١/١٠٤– ١٠٥) و(٤/٣٢١).

[2] – العقاد. عباس محمود: (**التفكير فريضة إسلامية**)، ص/٤٧.

[3] – العقاد. عباس محمود: (**دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**)، ص/١٢٩.

[4] – المصدر نفسه، ص/١٣٠.

[5] – ينظر: غلاب. محمد: (**المعرفة عند مفكري المسلمين**)، مراجعة: عباس محمود العقاد. وزكي نجيب محمود، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م. ص/٣٤٧–٣٤٨.

إنَّ العقل الإنساني طريق من طرق المعرفة، وهو يعمل مع الحواس، وتحكيم العقل واجب أمر به القرآن الكريم[١]، ولا يضير التصور القرآني أن ينظر الإنسان في الواقع إلى المحسوسات بكينونته كلها: حسّه وعقله وبصيرته أو الحس الباطن بمصطلح العقاد[٢]، وأن ينتزع منها صوراً عقلية، وفي الإنسان استعداد لفهم هذه الصور، بيد أنَّنا لا نستطيع الجزم بما يجري داخل النفس أو خارجها، والعقل عاجز عن صياغة نظرية في ذلك، لأنَّه عاجز عن إدراك الأسرار الإلهية في الخلق والمعرفة.

والتصوف يتضمن المعرفة الحسية والمعرفة العقلية ويسمو للرقي إلى طريق المعرفة الثالث وهو القلب أو البصيرة، ويكون التصوف بذلك معرفة الحقائق الإلهية، يقول العقاد: "ويكثر فيهم [أي المتصوفة] الاشتغال بالفلسفة وتأويل مذاهبها، ولكنهم ينقلونها من الفكر إلى الشعور، ويحاولون أن يحسوها كإحساس المرء بالكائنات التي يتعلق بها الحب ويشهد عليها الجمال، وكلٌّ فكرة يؤمن بها الصوفية تنطوي في فكرة واحدة أصلية شاملة لكلِّ ما عداها، وتلك هي بطلان الظواهر، وقيام الحقيقة فيما وراءها"[٣].

وهناك سبيل آخر للمعرفة هو الوحي أو النبوة، وهو طريق خارج عن المعرفة الإنسانية، وهو ليس في مقدور الإنسان الوصول إليه، لأنَّه طريق رباني، يصطفي الله به من يشاء من عباده نبيًّا ينَـــزّل إليه وحيه، ويبلّغه كلامه، ليكون واسطة بينه وبين خلقه في التبليغ، بينما الحس والعقل طريقان ذاتيان في فطرة الإنسان يحدثان معه بحدوث خلقه.

إنَّ كلاً من العقل والحس بمفرده لا يكفي للوصول إلى معرفة الله[٤]، والحس عند العقاد شيء عميق يبلغ مبلغ العقل في أبعاده وأعماقه، والإنسان يفطن إلى المحسوس قدر فطنته إلى أعلى مراتب التأمل الوجداني والسمو العقلي، يقول: "إنَّ المعرفة قد تنال من إقرار الجسد كما تنال من إنكاره، وقد تنجم من الإقبال على الدنيا كما تنجم من الإعراض عنها"[٥]. ذلك أنَّ الإنسان ابن هذا الكون، فلن يكون اتصاله به مقصوراً على الحواس

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**)، ص/١٢٧.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٠٧.

[٣] – العقاد. عباس محمود: (**الله**)، ص/١٨٨.

[٤] – المصدر نفسه، ص/٢٤١. وينظر: العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**) ص/١١٩.

[٥] – العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/٦٣.

الظاهرة ولا على العقل الذي يستقي علمه منها، ولن يكون كل علمه محدوداً بما يرد عليه من الخارج، يقول: "فهو قادر على أن يعرف من الحقائق فوق ما يعرف بالحس وهذه القدرة التي لا توجد في الناس كلهم بمقدار واحد هي التي يسميها فلاسفة ما وراء الطبيعة علم الكينونة أو الانتولوجي أي علم ما هو كائن بذاته Ontologe "[١].

ويسير العقاد سير الإمام الغَزَّالي في شكه بالعقل[٢]، وإيمانه بالبصيرة (القلب) أو بمصطلح العقاد الحس الباطن[٣]، وقد فسر المعرفة على أساس ما أعطي للإنسان من استعداد وطرق لها، بعضها ظاهرة هي الحواس والعقل وبعضها الآخر داخلية هي القلب، وفي هذا يوافق العقاد تفسير الكندي للمعرفة[٤]، ومن ثمَّ تحصل المعرفة عند كليهما بثلاثة سبل: ١- الحواس. ٢- العقل. ٣- القلب (الحس الباطن)؛ أي من الأسفل إلى الأعلى، أو من المادي إلى المجرد، ونلحظ مما سبق أنَّ مصادر العقاد في مفهوم المعرفة هي الثقافة الإسلامية مع الاستفادة من ثقافة عصره.

إنَّ الله زود الإنسان بطاقتي الحواس والعقل أو الأدوات الظاهرة للمعرفة والأدوات الخفية أو الباطنة، وهذا يتناسب مع طبيعة الإنسان حيث خلقه الله من مادة وروح، فالحواس تتصل بعالم المادة وتدرك المحسوسات، والعقل يقف وراء إدراك غير المحسوسات، حيث إنَّ الروح تقف وراء وظائف الإدراك من تفكر وتعقل وفقه وتذكر وسائر العمليات المجردة.

وكما شكل الطين والروح هذا الوجود الإنساني بتقدير الله تعالى وخلقه، فهما يعملان معاً، وبصورة متكاملة، ومن ثم فإنَّ أدوات الإدراك في هذين الوجودين الحس والعقل،

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٠٦.

[٢] – ينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: (**نظرية المعرفة بين القران والفلسفة)**، (١٠٩، ٦٦٢- ٦٦٣). وينظر: زيدان. محمود: (**نظرية المعرفة عند مفكري الإسلام و فلاسفة العرب المعاصرين)**، ص/١٧٦ وما بعد.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٠٧.

[٤] – ينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: (**نظرية المعرفة بين القران والسنة)**، ص/٣٨٢-٣٨٣.

والحس والروح ــ باعتبار العقل هو الجانب المدرك من هذه الروح ــ هما كذلك يعملان معاً في الإدراك، ويتكاملان معاً في المعرفة.

وهذا التكامل والتوازن والتداول الدائم بين نشاط الحواس ونشاط العقل تساعد الإنسان على التوازن في نقطة الوسط التي يلتقي فيها الجسم والروح على استواء، كما تؤدي كذلك إلى كيان موحد، وإن كانت طبيعته الأصلية مزدوجة، وتؤدي إلى وحدة الموقف المعرفي للإنسان، وإن كانت وسيلتاه مزدوجتين من حس وعقل.

إنَّ العقاد يصدر فيما تقدم عن فكر إسلامي مستمد من القرآن الكريم، وهو ما يمثل مجمل العقيدة الإلهية في الإسلام، لكن القرآن يبني منهجه على بناء العقيدة، بينما العقاد هو مدافع عن العقيدة القرآنية، والإنسان لا يمكن أن يكتسب معرفة، سواء أكانت دينية أم دنيوية، إلا عن طريق الحس والعقل، والحواس كلّها مرتبطة بالدماغ ومن ثمَّ بالعقل، فالعقل هو الذي يحول المادة الآتية عن طريق الحواس إلى أشياء لها معنى إنسانياً، ولكن أكثر الحواس ارتباطاً بالعقل هو السمع والبصر، وللحقائق كلها، مهما كانت أنواعها، مصدران لا ثالث لهما: الكون والوحي، أو قل خلق الله وحي الله، فإذا ادعى إنسان دعوى ليس عليها دليل من هذين المصدرين أحدهما أو كليهما، كانت دعواه باطلة. قال تعالى: ﴿قل أرَءَيْتُم شُرَكاءَكُمُ الذينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللهِ أَرُونِي مَاذَا خَلَقُوا مِنْ الأرضِ أمْ لَهُمْ شِرْكٌ في السَّمَواتِ أمْ آتَيْنَاهُمْ كِتَاباً فَهُمْ على بَيِنَةٍ منْهُ بَلْ إنْ يَعِدُ الظالمون بعضُهُم بعْضاً إلا غُرُوراً ﴾[1]، فعبادة هؤلاء لما عبدوه من دون الله تتضمن الدعوى بأنَّهم آلهة، والإله لا بدَّ من أن يكون خالقاً، والعلم بأنَّه خالق يكون إما بمشاهدة ما خلقه في الكون، وإما بوحي منه، فإذا لم يكن لهذه الدعوى سند لا من خلق الكون المشهود، ولا من كلام الإله الخالق، كانت بالضرورة باطلة، ذلك أنَّ التصور الإسلامي لمصادر المعرفة يختلف عن التصور المادي الإلحادي الذي يجعل الكون وحده مصدراً لها ولا يتصور منهجاً علمياً إلا المنهج المادي الذي تعرف به حقائق الكون، لكنه يختلف أيضاً عن التصورات الدينية والإنسانية الأخرى، ومحور اختلافه في كونه يقيم أدلة من هذا الكون المشهود على دعواه بأنَّ هنالك مصدراً ثانياً هو الوحي.

ومفهوم المعرفة يعد القاعدة الأساسية في نظرية المعرفة، والمعرفة هي ميزة الإنسان وأساس استخلافه في الأرض، وجوهر مركزه في الكون الذي سخره الله له وحده،

---

[1] – سورة فاطر، الآية/٤٠.

فهي تفسير شامل تحمله الكينونة الإنسانية مستجيبة لفطرتها في معرفة نفسها وربِّها، ومن ثم التعامل مع الواقع الذي تحياه في الكون الذي تعمره[١].

ونظرية المعرفة تقوم على العلاقة بين الوجود، موضوع المعرفة، والإنسان العارف، ولا مناص إذا ما أردنا دراسة هذه النظرية من دراسة سبل الإنسان في اكتساب المعارف، والإنسان جوهر نوراني إلهي، هبط إلى الأرض لاستخلافه، ومن ثمَّ يعود إلى أصله النوراني، واكتساب المعرفة يكون عن طريقين: مباشر وغير مباشر، فالمعرفة المباشرة مصدرها التجربة الذاتية التي تكتسب عن طريق عيش الواقع والاحتكاك مع العالم، ولما كان الإنسان كائناً محكوماً بالزمان والمكان، فإنَّ تجربته، مهما اتسعت، تظل محدودة بالزمان والمكان، ولذلك فإنَّه يحتاج إلى توسيع خبراته، وزيادة معارفه عن طريق معرفة غير مباشرة، من خلال الاطلاع على تجارب الآخرين الذين يعيشون معه في الإطار الزماني والمكاني، ومعرفة تجاربهم، وتأتي القراءة في الطليعة من حيث الأهمية والاتساع في اكتساب المعرفة[٢].

إنَّ محاولة تأسيس نظرية معرفة في فكر العقاد تظل في حدود المحاولة، ولا ندعي لها أسس النظرية، وإن كانت قريبة منها، فقد سعى العقاد إلى الوصول بالإنسان إلى مرتبة يكون فيها أكثر وعياً لوجوده، وأكثر تحضراً وجمالاً في تعامله مع كل ما في الكون تعاملاً يجعله مؤهلاً لوظيفة الإنسان المستخلف في الأرض متمتعاً بمحض إرادته الإنسانية، مشمولاً بالرقابة الربانية، فمفهومه للمعرفة ينطلق من منطلق صوفي تأملي، ويعبر عن رؤية عقلية فلسفية مستمدة من الفكر العربي الإسلامي، وقد استمد هذا المفهوم من طبيعة الأسس الاجتماعية والثقافية التي عاشها، والتي طبعت حياته بطابع التصوف حيناً، وغلبت عليه العقل حيناً آخر.

ولعلّ هذا ما دلّ على تأثره بثقافة عصره التي جمعت بين القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة من جهة، وبين تأملات فلاسفة اليونان والفكر الغربي من جهة أخرى، وهذا ما شكل عنده وعياً معرفياً جمالياً للشروط التي ينبغي أن يكون عليها في علاقته مع الله والمجتمع.

---

[١] – ينظر: الصدّيق. حسين: **(مقدمة في نظرية الأدب العربي الإسلامي)**، ص/٦٧.

[٢] – ينظر: الكردي. راجح عبد الحميد: **(نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)**، ص/١٢ ــ١٣.

الفصل الثالث

مفهوم الجمال

أولاً- مدخل إلى الفكر الجمالي

ثانياً - المقولات الجمالية

١ - الجمال

٢ - الجلال

٣ - القبح

ثالثاً : الموضوع الجمالي

١ - الجمال الطبيعي

٢ - الجمال الإنساني

٣ - الجمال الفني

أولاً- مدخل إلى الفكر الجمالي:

تعود أصول الفكر الجمالي إلى المراحل الأولى للحضارة الإنسانية، وبعبارة أدق إلى الوجود الإنساني، فوجود الإنسان شرط أساسي للفكر الجمالي، فهو الذي يدرك الجمال ويقيمه، وقد بدأ الحديث عن الجمال يظهر في الحضارات الإنسانية الغابرة في مصر، وبابل، والهند، والصين، واليونان، ولعلَّ أفضل ما وصلنا من تلك الحضارات هو ما صاغه اليونانيون القدماء، هيرقليط وديمقريط، ولاسيما ما وصلنا من آراء سقراط وأفلاطون وأرسطو، وبدهي عند علماء الجمال أنَّ البداية التنظيرية للفكر الجمالي كانت في آراء سقراط وأفلاطون وأرسطو.

سنتحدث في هذه الفقرة عن نشأة الفكر الجمالي وتطوره[1]، معتمدين على ما ورد في كتب علم الجمال، وعلى ما أورده العقاد ذاته في تأريخه للفكر الجمالي في ثنايا كتبه العديدة، ولاسيما ما أورده في كتابه دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية في مقال "الفلسفة والفن".

يذهب العقاد إلى أنَّ السبب الأصيل الذي ترجع إليه تقديرات الفلاسفة في الحكم على الجمال والفن هو موقفهم من المحسوسات بالنسبة إلى الحقائق، فالباحث يستطيع تحديد رأي

[1] – نشير إلى أن مصطلح علم الجمال غربي النشأة، بينما الفكر الجمالي موجود لدى الأمم كلها، وهو سابق لعلم الجمال.

الفيلسوف في الجمال والفن إذا عُرِف رأيه في المحسوسات ومبلغ دلالتها على الحقيقة، لأنَّ الجمال أو الفن لا ينفصلان عن المحسوسات "والفلسفة لا تنفصل عن طلب الحقيقة في أصول الأشياء أو فروعها، فلا قيمة للفن في نظر فيلسوف من الفلاسفة أكبر من قيمة الحقيقة التي يدل عليها"[١].

يتصف الجمال عند هيرقليط (٥٤٠-٤٨٠ ق.م) بالتناسب والتناسق والإبداع، وهو صفة للعالم الموضوعي الملموس، فأجمل قرد هو قبيح بالنسبة إلى الجنس البشري، ووجود النسبية في الجمال ناجم عن اختلاف الأنواع، فالقرد يختلف نوعياً عن الانسان. والتناسق موجود في الكون، وهو أساس الجمال، وأساس الروابط الإنسانية، وهو موجود في الإنتاج الفني[٢].

والجمال عند ديمقريط (٤٦٠-٣٧٠ ق.م) يكمن في النظام الصارم وفي التناسق والتناسب والانسجام بين الأجزاء، وهناك صفة الاعتدال[٣]، فيرى أنَّ "الاعتدال: الجميل في كل شيء، ثم يقول: لا يعجبني النقص ولا تعجبني الزيادة، ومن يتجاوز المعيار الصحيح ينقلب أمتع الأشياء عنده إلى أشد الأشياء إزعاجاً"[٤].

وبناء على كلام العقاد السابق في أنَّ الجمال لا ينفصل عن المحسوسات يتضح لنا رأي هيرقليط وديمقريط في الجمال الذي ينطلق من الموضوع الجميل.

---

[١] - العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٦ وما بعد.

[٢] - ينظر: أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**، ترجمة: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م. ص/١٤.

[٣] - لمزيد من التوسع ينظر:

- المرعي. فؤاد: **(الجمال والجلال)**، دار طلاس، دمشق، ١٩٩١م. ص/٣٨-٤٠.
- أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**، ص/١٥.
- عدره. غادة المقدم: **(فلسفة النظريات الجمالية)**، جروس برس، طرابلس، ١٩٩٦م. ص/٣٨- ٤١.

[٤] -المرعي. فؤاد: **(محاضرات في علم الجمال)**، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٤م. ص/٢٥-٢٧.

أمَّا سقراط فهو أول من بشّر بقدوم مرحلة جوهرية من مراحل الفكر الجمالي، فابتعد في آرائه عن المادية الساذجة حين ربط مفهوم الرائع بمفهوم المفيد[١]، وهذا لا يعني، بالضرورة، أنَّ سقراط لم يعتمد على الحس، فالاعتماد على الحس أمر بدهي، شرط أن يتجاوز هذه الحسية ولا يبقى حبيسها، يقول هيبيوس مجيباً عن سؤال سقراط: ما الجميل؟ يقول سقراط: "إنَّ الفتاة الجميلة هي شيء جميل بالتأكيد"[٢]، وهذه الإجابة مهمة من الناحية النظرية، فهي تشير إلى أنَّ بحثنا عن الجميل يجب أن ينطلق من حسيته. ولكن للجميل صفات أخرى غير الحسية[٣]، فالجمال كامن في شمولية الموجودات كلها، وليس وقفاً على الإنسان، "فلا شكَّ في أنَّ الناس والجياد والملابس والعذراء والقيثارة كلها أشياء جميلة"[٤]، وأرقى ما في هذه الشمولية أنَّها تقاس بمنظار الإنسان فجمال الموجودات نسبي، "وأجمل الأواني الفخارية بشع بالمقارنة مع جنس الصبايا، كما يؤكد الحكيم هيبيوس"[٥].

ويطرق سقراط في حواره مجالاً مهماً جداً من مجالات دراسة الجميل، إذ يشرح علاقة الجميل بالمفيد ومطابقته له، ويسأل سقراط في حوار مع أريستيب جليسه: "هل تعتقد أنَّ الجيد شيء والجميل شيء آخر. ألا تعرف أنَّ الجيد بالنسبة إلى شيء ما، هو جميل أيضاً بالنسبة إليه؟ فيرد أريستيب محتجاً: "في هذه الحالة تكون سلة الزبل شيئاً جميلاً" فيصرخ سقراط: "نعم وحق زيوس. والدرع الذهبية شيء قبيح مادامت الأولى مصنوعة لتؤدي وظيفتها جيداً، والثانية تقوم بوظيفتها على نحو قبيح. ويسأل أريستيب: "هل تريد أن تقول: إنَّ الأشياء نفسها تكون جميلة وقبيحة؟" فيجيب سقراط: "نعم وحق زيوس، إنَّها تكون جميلة وقبيحة، فكثيراً ما يكون الجيد في حالة الجوع رديئاً في الحمى، والجيد في حالة

---

[١] – يتصف الجميل عند سقراط بأربع صفات هي: الحسية والشمولية والنسبية والمنفعة.

[٢] – المرعي. فؤاد: **(الجمال والجلال)**، ص/٤١.

[٣] –ينظر: المرعي. فؤاد: **(محاضرات في علم الجمال)**، ص/٢٧– ٢٨.

[٤] – هويسمان. دنيس: **(علم الجمال: الاستطيقا)** ترجمة: أميرة حلمي مطر، مراجعة: أحمد الأهواني، دار الكتب العربية، مصر، دون تاريخ. ص/١٢–١٣.

[٥] – المرعي. فؤاد: **(الجمال والجلال)**، ص/٤٢. وينظر: بهنسي. عفيف: **(سقراط)**، دار المعارف، مصر، ١٩٤٩م. ص/٢٠–٢٩،٨٠.

الحمى رديئاً في حالة الجوع... لأنَّ كل شيء جيد وجميل بالنسبة إلى الوظيفة التي يؤديها جيداً، وهو على العكس قبيح ورديء بالنسبة إلى الوظيفة التي يؤديها على نحو رديء"[1].

وقد طور تلميذه أفلاطون (٤٢٧ –٣٤٧ ق.م) مفهوم الجمال السقراطي من منطلق مثالي موضوعي فقرر أنَّ الجميل لا يوجد في هذا العالم بل في عالم المثل وهو خارج الزمان والمكان، والحركة والتغير غريبان عنه، وهو من أنصار المحاكاة في الفن إلا أنَّه يفسرها تفسيراً مثالياً[2]، وقد فهم العقاد نظرية المحاكاة وتحدث عن هذا الفهم فرأى أنَّ الحقائق أفكار مجردة في علم الخالق جلَّ وعلا، و"هذه الأشياء المحسوسة إنْ هي إلا محاولة لإبراز تلك الأفكار إلى عالم المادة أوالهيولى، فالمحسوسات هي محاكاة للحقائق العليا، والمصنوعات الفنية هي محاكاة لهذه المحسوسات، ومؤدى ذلك أنَّ الفن محاكاة للمحاكاة، وتقليد للتقليد، وليست هذه بالمنــزلة المشرفة في تقدير الفيلسوف، فلا جرم ينــزل الفنانون في مقام دون مقام الشرف من جمهورية أفلاطون"[3].

وقد حمل أفلاطون في "الجمهورية" على الفنانين، وعلى الشعراء بالذات، وعدَّهم مفسدين للناشئة بأساطيرهم وأخيلتهم الكاذبة، فما دامت الأشياء، في نظره، ظلالاً للمُثل، وما دام الفن يقلد الأشياء المحسوسة، بمعنى أنَّه ظل الظل، فهو إذاً ظاهرة دُنيا، ولذا يحرم أفلاطون الفن في دولته الفاضلة ولا يسمح إلا بالأناشيد التي تمجد الآلهة والأبطال[4].

---

[1] – أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**،ص/١٧. وينظر: المرعي. فؤاد: **(محاضرات في علم الجمال)**،ص/٢٩– ٣٠.

[2] – ينظر: أفلاطون: **(جمهورية أفلاطون)**، ترجمة: حنا خباز، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة، ١٩٢٩م. ص/١٨٣. وينظر: **(أسس علم الجمال الماركسي اللينيني)**، (٢٩/٢).

[3] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٦ –٥٧.

[4] – لمزيد من التوسع ينظر:

– أفلاطون: **(جمهورية أفلاطون)**، ص/٢٦٧–٢٦٨.

– نوكس. إ: **(النظريات الجمالية: كانط–هيجل–شوبنهاور)** ترجمة: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت،١٩٨٥م. ص/١٩– ٢٠.

– المرعي. فؤاد: **(محاضرات في علم الجمال)**، ص/٣٤.

– أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**،ص/٢١–٢٢.

– **(الموسوعة الفلسفية المختصرة)**، ص/٤٥.

والجمال عند أفلاطون روحاني مطلق، بينما الجمال الحسي جمال ناقص زائف، وهو يعتمد على نظرية المُثل في ذلك، فالأشياء المحسوسة متغيرة ومتحولة، وهي لا تمثل حقيقة الوجود، فالوجود الحقيقي يكمن في الوجود الروحي، في عالم المُثل الأزلية[1].

والموجودات جميلة من جهة الصورة وقبيحة من جهة المادة، وتغدو أكثر جمالاً بمقدار ما تتبرأ من مادتها باتجاه صورتها، وكونها لا تستطيع أن تتخلص من مادتها تماماً في هذا العالم، فهي عاجزة من ثمَّ أن تكون جميلة تماماً، أي على نحو كامل ومطلق. فالوردة جمالها نسبي، جميلة بما فيها من صور، وجمالها يتدرج من الجمال الحسِّي، أدنى أنواع الجمال، إلى الجمال العقلي أو الروحي الذي يبلغ ذروته في الإنسان على طريق الاقتراب من الجمال المطلق[2].

وثمة فكرة أفلاطونية تقول: "إنَّ الجمال هو سطوع الحقيقة" وهذه الفكرة تمثل في رأي إيتيان سوريو إحساساً إغريقياً أصيلاً هو "الشعور بأنَّه إذا كان ثمة حقيقة مطلقة فإنَّ الجمال هو الدليل على وجودها"[3].

ولكنْ هل كان أفلاطون ينفي أثر الحسِّ في الجمال؟ لم يقل أفلاطون هذا، فالحس لديه هو أساس الرقي الروحي[4]، ويذهب العقاد إلى أنَّ أرسطو تلميذ أفلاطون كان يرى أنَّ للمحسوسات شأناً أعظم من هذا الشأن في موازينه، "لأنَّه يعتمد على المشاهدة والتجربة واستخلاص الكليات من الجزئيات، فالمحسوسات عنده وسيلة من وسائل الترقي إلى الحقيقة والنفاذ إلى لبابها"[5].

– مطر. أميرة حلمي: **(فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها)**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م. ص/٤٧–٦٥.

[1] – ينظر: أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**، ص/٢٠–٢١.

[2] – ينظر: نوكس. إ: **(النظريات الجمالية)**، ص/١٨–١٩.

[3] – سوريو. إيتيان: **(الجمالية عبر العصور)**، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٤م، ط١، ص/٩٨.

[4] – ينظر: أفلاطون: **(جمهورية أفلاطون)**، ص/٢٦٨.

[5] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٧.

ويتفق العقاد مع دارسي الفكر الجمالي في أنَّ أرسطو فضَّل الانطلاق من الوقائع الملموسة في معالجة المسائل الجمالية وذلك على عكس أفلاطون الذي كان ينطلق من التأمل العقلي في حلها، وهو كسابقيه يبحث عن القانون الموضوعي للواقع ولكنه كان يبحث عنه لا في عالم ما فوق المشاعر وإنَّما في الواقع المحيط بنا، فهو يترقى من الجزئيات إلى الكليات[١].

والجميل غير الطيب أو الخيّر، فالطيب متعلق بعالم العمل أو الحركة، والجميل متعلق بعالم من المعاني ثابت لا حركة فيه، يقول العقاد: "ومتى ذكرنا أنَّ أرسطو يصف الله بأنَّه المحرك الذي لا يتحرك فقد عرفنا المرتقى الذي ارتقى إليه بالجمال أو بالفن المشغول بتمثيل الجمال، ومن هنا لا عجب أن يرى أرسطو أنَّ الشعر أهم من التاريخ، لأنَّ الشعر يعرض لنا الإنسان في كلياته العامة، ولا يعرض لنا التاريخ منه إلا وقائع مخصوصة وآحاداً متجزئين"[٢].

ويذهب العقاد إلى أنَّ أرسطو أخطأ كما أخطأ الأقدمون في قولهم: إنّ الفنون كلها تقوم على المحاكاة والتقليد[٣]، فهو يرى "أنَّ الفن الرفيع لا يقوم على غير الخلق والإبداع"[٤].

والجمال عند أرسطو معنى "يقوم على نسبة الجزء إلى سائر الأجزاء، وأنَّه لارتباطه بالمعنى يختلف بين الرجال والنساء، فجمال الرجل فحواه الوقار وجمال المرأة فحواه الرشاقة، ومتى كان الفنان موكلاً بتمثيل المعاني فهناك شيء أمامه غير محاكاة المحسوسات"[٥].

وما يقوله العقاد هنا هو شرح لرأي أرسطو الذي يرى أنَّ أهم خصائص الجميل التناسق والانسجام والوضوح والتناسب بين الأجزاء، "فالإنسان بانسجام شكله وتناسب

---

[١] – المصدر نفسه والصفحة. وينظر: **(أسس علم الجمال الماركسي اللينيني)**، (٢/٢٩).

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٧.

[٣] – ينظر: مطر. أميرة حلمي: **(فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها)**، ص/٧١ وما بعد. وينظر: إبراهيم. زكريا: **(مشكلة الفلسفة)**، مكتبة مصر، القاهرة، دون تاريخ. ص/٣٠.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٧.

[٥] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٨.

أجزائه هو بحد ذاته تعبير عن الرائع ونموذج رئيسي له"[1]، ويرى أنَّ الإنسان يمثل قمة الكائنات الجميلة في هذا الوجود، فالجمال في الكائنات عامة ينطوي على النظام والحجم، يقول أرسطو: "فالجمال يقوم على العِظَم والنظام، ولهذا فإنَّ الكائن العضوي الحي، إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأنَّ إدراكنا يصبح غامضاً، وكأنَّه يقع في برهة لا يمكن إدراكها"[2]، فالجمال عند أرسطو سواء أكان في الحي أم فيما هو مركب من أجزاء لا يتلخص في مجرد ترتيب الأجزاء، بل ينبغي أن يكون له حجم معين، فالجمال يتطلب حجماً معيناً وترتيباً، ولذلك يستحيل وجوده فيما هو شديد الصغر[3].

وبمؤلفات أرسطو بلغ الفكر الجمالي الإغريقي ذروته، وقد تمَّ التطور اللاحق للأفكار الجمالية في روما القديمة، ثم ظهرت المدرسة الأفلاطونية الحديثة، فكان رأيها في الجمال والفن، كما يرى العقاد، هو رأي إمامها أفلوطين (٢٠٤- ٢٧٠م) "وهو لا يعظم المحسوسات كلها، ولا يحتقرها كلها، ولكنه يعطيها من الحسن والخير بمقدار نصيبها من الفيض والصدور"[4].

وخلاصة فلسفة أفلوطين الجمالية أنَّ المخلوقات جميعاً صدرت عن الأحد على التوالي، ففيها من الجمال بمقدار ما يتجلى فيها من فيضه، أو من فيض العقول التي تسلسلت من وجوده درجات بعد درجات، فإذا مثل الفنان لوناً من ألوان الجمال فهو لا يمثل لنا محسوساً من هذه المحسوسات، وإنَّما يمثل لنا قبساً من نور الأحد الذي تجلى في ذلك المحسوس. فالعالم، في رأي أفلوطين، فيض عن الكمال الإلهي، يقول: "إنَّ غاية الإنسان هي العودة إلى الله وهي عودة تتحقق عن طريق الزهد وحالات الوجد، وتصير النفس جميلة بقدر ما تشبه الله"[5].

---

[1] – ينظر: أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**، ص/٢٣.

[2] – أرسطوطاليس: **(فن الشعر)** ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م. ص/٢٣.

[3] – ينظر: مطر. أميرة حلمي: **(فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها)**، ص/٨٥.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٨.

[5] – المصدر نفسه، والصفحة. ولمزيد من التوسع ينظر: هويسمان. دنيس: **(علم الجمال: الاستطيقا)**، ص/٢٠-٢٢. وينظر: **(أسس علم الجمال الماركسي اللينيني)**، (٤٤/١). وينظر: **(الموسوعة الفلسفية المختصرة)**، ص/٥٨. وينظر: مطر. أميرة حلمي: **(فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها)**، ص/٩٠.

وقد كان أفلوطين ينكر تعريف الجمال بالتناسب، كما يرى العقاد، لأنَّ التمثال الذي يصور الحياة أجمل، في رأي أفلوطين، من التمثال الذي تتناسب أعضاؤه، وهو بعيد عن الشبه بالحياة[1]، ويبدو أنَّ العقاد تأثّر بموقف أفلوطين من تعريف الجمال بالتناسب فهو لم ينكر ما ذهب إليه علماء الجمال من القول: بأنَّ الجمال هو التناسب – مثل هيرقليط، وديمقريط، وأفلاطون، وأرسطو، وسانت أوغسطين (٣٥٤- ٤٣٠م)، وإدموند بيرك (١٧٢٩-١٧٩٧م)، وباومغارتن وغيرهم[2]– وعدَّه صحيحاً إذا تُمم بكلام آخر وهو أنَّ الجمال يوجد مع التناسب كما يوجد في غير التناسب، والجامع بين الجمالين، في رأيه، هو حرية الحركة في كلتا الحالتين[3].

ثمَّ قامت الفلسفة اللاهوتية بعد المدرسة الأفلاطونية المحدثة، فانقسم أصحابها إلى قسمين في تقدير الفنون، ويمكن أن يقال هذا عن الفلسفة المسيحية، كما يقال عن الفلسفات الدينية، ومنها فلسفة المتصوفة والمتكلمين بين المسلمين، في رأي العقاد، فالذين نظروا منهم إلى الدنيا نظرة الزهد فيها والتزاور عنها توجسوا من الفنون، كما توجسوا من سائر المحسوسات، وحسبوها أحبولة من أحابيل الشيطان، والذين نظروا إلى الخلق على أنَّه أثر من آثار الخالق التمسوا في الحسن دليلاً على وجود مبدعه ومصوره، فلم ينكروه ولم ينكروا الفنون التي تعرضه وتجلوه، وربما جمعوا بين النظرتين، كما فعل سكوتس (٨١٥-٨٧٧م) ومن نحا نحوه، فقالوا: "إنَّ الجمال قد يكون رمزاً لجمال الله، كما يكون فخاً من فخاخ الشيطان، ولا يجعله الشيطان فخاً من فخاخه إلا لأنَّه حسن يستهدي الأبصار ويفتن القلوب"[4].

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٨.

[2]– لمزيد من التوسع ينظر: أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**، ص/١٤-١٥،١٧،٢١، ٢٣، ٧٧، ١٣٦، ١٦٢. وينظر: هويسمان. دنيس: **(علم الجمال: الاستطيقا)**، ص/٢٠ وما بعد. وينظر: المرعي. فؤاد: **(الجمال والجلال)**، ص/١٥، ٢٠، ٣٨-٣٩، ٤٩- ٥٠.

[3] – لمزيد من التوسع حول فكرة التناسب في الجمال ينظر:

– العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧١م. ص/٣٥،٥١.

– العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٩- ٥٠.

– العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥١.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٨.

ولمَّا كانت الطبيعة تكشف عن الخلق الإلهي فقد وجد فلاسفة العصور الوسطى في ظواهر الانسجام والنظام الكوني دليلاً على عمل الخالق، ومن هنا فقد حافظت فلسفة هذه العصور على التوحيد بين الجمال والتناسب والنظام الذي يرضي الحسَّ والعقل ويوحي بالخير، ويدعو إلى تأمل عظمة الخالق[1]، وكان موقف كلٍّ من القديس سانت أوغسطين (٣٥٤ – ٤٣٠ م)، والقديس توما الأكويني (– ١٢٢٥ م) في هذه الفلسفة اللاهوتية قريباً من موقف أفلوطين.

فقد انطلق القديس سانت أوغسطين في فهمه للجمال من الفكرة اللاهوتية التي ترى الخلق أثراً من آثار الخالق، وأنَّ الله هو الجمال المطلق الأبدي غير المحسوس[2]، وأمَّا توما الأكويني فقد كان حكماً عدلاً في هذه المسألة، في رأي العقاد، كما كان حكماً عدلاً في غيرها من مسائل الفلسفة واللاهوت، يقول: "... فعنده أنَّ الكون كله جميل في نظر من يراه فيرى إبداع خالقه فيه، وأنَّ الجميل الحق لا يكون جميلاً إلا إذا توفَّر فيه كمال وتناسق وصفاء، وذلك كله عنوان محسوس لجمال الله"[3]، وأسمى أنواع الجمال عند توما الأكويني هو الجمال الإلهي، وللجمال مكانه في عالم الأشياء المحسوسة، وهو يتضمن ثلاثة شروط: الكمال والانسجام والوضوح[4].

ثم راجت مدرسة الحس والمعرفة التجريبية، واقترن رواجها بالرجعة إلى المدرسة السلفية، أي الرجعة إلى مقاييس الفنون كما كانت في عهد اليونان واللاتين الأقدمين، فقامت فلسفة الجمال، في رأي العقاد، كلها أو كادت على المقاييس الحسية[5]، وهو ماأكده عالم الجمال الفرنسي شارل لالو (١٨٧٧– ١٩٥٣م) ففي النصف الأخير من القرن الثامن عشر أُطلق لفظ الاستطيقا ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسية[6]، ومن ثمَّ بدأ علم الجمال يستقل عن الفلسفة في الدراسات الأوربية، وذلك عندما فصل الفكر الأوربي العلوم التطبيقية عن العلوم الإنسانية.

---

[1] – ينظر: مطر. أميرة حلمي: **(فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها)**، ص/٩٦.

[2] – ينظر: أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**، ص/٧٦.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٨– ٥٩.

[4] – ينظر: **(الموسوعة الفلسفية المختصرة)**، ص/٦٢.

[5] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٩.

[6] – لالو. شارل: **(مبادئ علم الجمال)** ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢م. ص/٥٨.

وبدأ هذا الاستقلال يظهر في دراسات عن الشعور والخيال. وظهر اسم "الايستتك"، كما يذكر العقاد بمعنى فلسفة الجمال لأول مرة في هذه الفترة[1]، وأول من استخدم كلمة **esthétique** في ذلك العصر كان الكسندر باومغارتن الذي كان ينشر مذهبه في ألمانيا، ويرى "أنَّ هدف علم الجمال هو بلوغ الكمال عن طريق المعرفة الشعورية"[2]، ويرى أنَّ الجميل "هو الكمال المفهوم عن طريق الحواس، والقبيح هو ما يناقض هذا الكمال"[3]، و"الكمال يظهر في ثلاثة مستويات: الحقيقة، والجمال، والخير"[4].

ويتلاقى باومغارتن، كما يقول العقاد[5]، مع إدموند بيرك بآراء متوافقة في الجمال والجلال تتلاقى، منها الرجوع إلى المشاهدات والمحسوسات وتوخي الدراسة العلمية في تقرير القواعد وتعميم الأحكام، فرأى بيرك أنّ من صفات الجميل النعومة واللطف والنظافة والرشاقة والفتنة، وكل ما يثير فينا الشعور بالحب هو جميل[6]. ثم تطور ذلك إلى اللواذ بإلهام البداهة وإيحاء الضمير وطليعة هذه الحركة فيلسوفان من أعظم فلاسفة الألمان في القرن التاسع عشر، وهما كانط، وهيجل[7].

وللجميل تعريفان عند كانط، التعريف الأول يرى فيه أنَّ الجميل يتصل بالسرور والكمال والفضيلة والحقيقة، على حين يرى في التعريف الثاني أنَّ الشعور بالجميل يجب أن

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٩. وينظر: نوكس. إ: **(النظريات الجمالية)**، ص/١٣.

[2] – أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**، ص/١٦١.

[3] – أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**، ص/١٦١.

[4] – المرجع نفسه ،ص/١٦٢.

[5] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٩.

[6] – ينظر: أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**، ص/١٣٥– ١٣٦.

[7] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٩. وأصل المصطلح استطيقا مشتق من كلمة يونانية استيتكوس التي تعني الإحساس. أما المصطلح في اللغات الأوربية اليوم فيطلق على العلم الذي يهتم بالجمال في الطبيعة وفي الفن، ويدرس مفهومه. ولعل الكتاب الذي كتبه جورج سانتيانا (١٨٦٣–١٩٥٣) وعنوانه الإحساس بالجمال يوضح المفهوم أفضل توضيح. وهذا الكتاب يحتوي على المحاضرات التي ألقاها المؤلف عن نظرية الجمال وتاريخها في كلية هارفارد في الفترة ما بين ١٨٩٢ و١٨٩٥. ينظر: سانتيانا. جورج: **(الإحساس بالجمال)**، ص/٣٧.

يكون منزهاً عن الرغبات والمتطلبات أياً كانت، ذلك أنَّ "الشعورالجمالي شعور خالص يقود إلى تأمل الشيء تأملاً مجرداً"[١].

فكانط يقول: إنَّ الحسَّ والعقل معاً لا ينفذان إلى ما وراء الظواهر الطبيعية وإنَّنا لا نعرف قانوناً من القوانين العامة يضطرنا إلى الحكم على شيء من الأشياء بأنَّه جميل أو غير جميل، وإنَّما يرجع تذوق الجمال إلى القانون الأدبي أو الأخلاقي الذي تناط به معرفة الله، فالجمال هو رمز النظام الأدبي في الوجود، وهو مع هذا لا يرادف الخير في مدلوله ومعناه، لأنَّك لا تقول عن الشيء إنَّه خيِّر أو طيب إلا إذا عرفت قبل ذلك ما هو ذلك الشيء، ولكنك تعرف الجميل، ولا تحتاج إلى مثل تلك المعرفة، لأنَّ البداهة التي يوحي بها النظام الأدبي في الوجود هي مصدر الحكم عليه[٢].

ويذهب العقاد إلى أنَّ هيجل يضع الفن في جانب والفلسفة في جانب يحاذيه ولا يناقضه، لأنَّه يقرن الفن بالجمال، ويقرن الفلسفة بالحقيقة، والحقيقة عند فريدريك هيغل (١٧٧٠-١٨٣١م)، هي الفكرة المطلقة كما تتجلى للعقل، والجمال هو الفكرة المطلقة كما تتجلى للحس والمدركات الحسية، ويتبعها الخيال، فالجميل هو التجلِّي المحسوس للفكرة، ومضمون الفن ليس سوى الفكرة، وصورته تتلخص في تصويرها المحسوس والخيالي[٣].

---

[١] – أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: **(موجز تاريخ النظريات الجمالية)**، ص/٢٥٦. وينظر: نوكس .إ : **(النظريات الجمالية)**، ص/٤٥ وما بعد. هناك أربعة حدود على حكم الذوق عند كانط هي: الكيفية، الكمية، النسبة، الشكل.

[٢] – ينظر: مطر. أميرة حلمي: **(فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها)**، ص/١١١ وما بعد. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٦٠.

[٣] – لمزيد من التوسع ينظر:

– مجموعة من المؤلفين: **(الجمال عند هيغل)**، ترجمة: يوسف حلاق، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨م. ص/٥١.

– نوكس .إ : **(النظريات الجمالية)، ص/١٠٦.**

– هويسمان. دنيس: **(علم الجمال: الاستطيقا)**، ص/٤٥.

– مطر. أميرة حلمي: **(فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها)**، ص/١٢٧ وما بعد.

– العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٦٠.

ويترقى شأن الفن بترقي شأن البداهة عند فلاسفة القرن العشرين، فالفيلسوف الإيطالي بنديتو كروتشه (١٨٦٦- ١٩٥٢م) يقسم المعرفة إلى معرفتين: معرفة منطق ومعرفة بداهة[١]، وعماد المنطق العقل، وعماد البداهة الخيال، والعقاد يعدُّ كروتشه من الهيجليين لأنَّه يقول بالفكرة المطلقة، فالفكر هو قوام الوجود، ولكن الفكرة عند كروتشه روح عامل وليس مجرد فكرة منطقية[٢].

والجمال عند كروتشه يكون في العبارة الموفقة وغير الموفقة، ويقال في وصف حقيقة علمية وفي عمل أخلاقي، وهناك الجمال الذهني والخلقي، ويوجد الجمال في الآثار الفنية الكاملة بانسجام كامل، تجري الحياة في عضويتها كلها[٣]. وقد رفض كروتشه الجمال الطبيعي، وذهب إلى أنَّ الطبيعة لا تكون جميلة إلا في نظر الفنان، أما الأشياء الجميلة فمن المؤكد أنَّ "الخيال البشري هو الذي يخلع على تلك الأشياء جمالها"[٤].

ويقابل كروتشه الفيلسوف الإنجليزي كولردج (١٧٧٢- ١٧٩٤م)، فهو يبين أنَّ الخيال باب من أبواب المعرفة وإنْ اختلط فيه الصدق بالضلال، وليس في هذا الاختلاط ما يعيبه ويبطل عمله، لأنَّه بمثابة الفروض العلمية التي تختلط وتتضارب فيما بينها إلى أن تتمحص عن فرض واحد معول عليه، ويفرق كولردج بين الخيال والوهم أو الخداع كما يفرق بين الفن الذي يعتمد على هذا، والفن الذي يعتمد على ذاك.

فالفن الخادع هو الفن الذي يرضي شهوة من الشهوات يفقدها الإنسان في عالم الحس فيموهها على نفسه في عالم الأحلام، أما الخيال فإنَّه يجري عمله كما تجري الحواس وظائفها دون تعمد للخداع وإرضاء الشهوات، وإنْ جاء منه عفواً ما يخدع أو يرضي شهوة المتخيلين.

---

[١]- ينظر: ديورانت. ولْ: **(قصة الفلسفة)**، ص/ ٥٨٠-٥٨٢.

[٢] – ينظر: إبراهيم. زكريا: **(فلسفة الفن في الفكر المعاصر)**، ص/٤٢ وما بعد. والعقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٦٠.

[٣] – ينظر: كروتشه. بنديتو: **(علم الجمال)**، ترجمة: نزيه الحكيم، مراجعة: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٦٣م. ص/١٠٣-١٠٤.

[٤] – إبراهيم. زكريا: **(فلسفة الفن في الفكر المعاصر)**، ص/٥٣.

ولا معنى في مذهب كولردج لقول القائلين بالفن للفن، فالفن صناعة أو صياغة منفصلة عن الموضوع. ولكن الفن للفن، في رأيه، معناه أنَّ الفن لموضوعه، وأنَّ موضوعه هو ما تقدمت الإشارة إليه من تجلية الخيال والشعور[1].

وبالجملة فإنَّ العقاد ساهم في تأريخ الفكر الجمالي، وعرض بعض أفكار علماء الجمال في القديم والحديث، وخلص إلى نتيجة أو حقيقة هي أنَّنا نرتقي في تقدير الفن كلما ارتقينا في تقدير الحس والبداهة وفي معرفة وظيفة الخيال، فليس الفن مقيداً بالحس والمدركات الحسية، وليس الخيال خداعاً منعزلاً عن حقائق الأشياء، بل هو وظيفة مبدعة تنفذ من أسرار الخلق إلى الصميم[2].

ثانياً ـ المقولات الجمالية :

إنِّ التداخل والتشابك بين القيم الجمالية والمقولات أدى إلى الخلط بينهما والتعامل معهما على أنَّهما موضوعٌ واحدٌ أو مادةٌ واحدة، وكأنَّ المقولات والقيم أمر واحد، وهذا من باب الخلط وقلة التمييز، فكما أنَّه لايجوز الخلط بين أعمدة البيت وجدرانه كذلك لايجوز الخلط بين القيم والمقولات، والمقولات هي الأعمدة، والقيم هي الجدران، فمقوِّمات الجمال وخصائصه هي أثاث هذا البيت ومفروشاته[3]، والمقولات الجمالية عند عزت السيد أحمد، هي: "حوامل الجمال من جهات تحدُّده وتموضعه وتمظهره وأثره، ذلك أنَّ هذه المقولات هي المحاور التي تنتظم حولها القيم الجمالية كلُّها، ومنها تستمد مكانتها وقيمتها وطبيعة استخدامها.."، فهذه المقولات هي حوامل الوجود بالمطلق من دون تحديد الموضوع[4].

---

[1] – ينظر: العشماوي. محمد زكي: **(فلسفة الجمال في الفكر المعاصر)**، دار النهضة العربية، بيروت،١٩٨١م. ص/٧٩ وما بعد.

– العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٦١.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٦١– ٦٢.

[3] **–** ينظر: السيد أحمد. عزت: **(تمهيد في علم الجمال)**، ص/١٣٣.

[4] **–** المرجع نفسه، ص/**١٢٩– ١٣٠، ١٣٢.**

ومن هنا لا خلاف مع نايف بلوز في قوله: "إنَّ المقولات الجمالية هي القيم الأساسية التي تمثل أحجار الزاوية في البناء الجمالي"[١]، وتقوم العلاقة الجمالية على تعيين التقابل بين القيم، فإما أن تضفي القيمة على الموضوع معنى إيجابياً مثل الجمال والرقة والروعة، أو معنى سلبياً مثل القبح والغلاظة والتفاهة، فتولد في الحالة الأولى مشاعر البهجة والإعجاب أوالتوقير، وتولد في الحالة الثانية مشاعر الاستياء أو المقت والتحقير، "والمعاني الجمالية المتقاربة مثل الأناقة والسلامة تولد مشاعر متشابهة، إلا أنَّ هناك أيضاً قيماً يسميها بعضهم القيم الدرامية، وهي قيم خاصة بالفن، مثل المأسوي والهزلي، تولد مشاعر متضاربة ومعقدة مثل الحزن مع المتعة أو الفرح مع الشفقة"[٢].

وقد جرت خلال تاريخ الفكر الجمالي محاولات كثيرة لتحديد المقولات الجمالية الأساسية وإنشاء نسق متكامل منها، واختلف علماء الجمال في تحديد تلك المقولات وتصنيفها، فبنديتو كروتشه ودنيس هويسمان وولتر ستيس(١٨٨٦- ١٩٦٧م) رفضوا المفاهيم الجمالية أو المقولات واستبعدوها من ميدان علم الجمال[٣]، في حين أكَّد كانط وأدموند بيرك أهمية كلٍّ من مقولتي الجمال والرَّوْعَة[٤]، وهذا يعني أنَّ كانط يخرج القيم السلبية من دائرة المقولات، ومن ثمَّ من دائرة القيم الجمالية، ونقطة التمييز الحاسمة بين الجميل والرائع عند كانط هي جهة البحث، فقد ذهب إلى أنَّنا حتى ندرك الجميل علينا أن ننظر إلى الخارج، "وإذا أردنا أن ندرك الرائع علينا أن ننظر داخل نفوسنا، بمعنى أنَّ سبب الشعور بالجميل نابعٌ من الموضوع الموجود خارجنا، بينما سبب الشعور الرائع نابع من نفوسنا، من ذاتنا التي تضفي بأسلوب تفكيرنا تصوُّراتنا على الموضوع الجمالي"[٥].

---

[١] –بلوز. نايف: (**علم الجمال**)، دمشق، منشورات جامعة دمشق، ١٩٩٤م. ص/٩١.

[٢] – المرجع نفسه والصفحة.

[٣] – لمزيد من التوسع ينظر:

– كروتشه. بنديتو: (**علم الجمال**)، ص/١١٥-١١٦.

– هويسمان. دنيس: (**علم الجمال: الاستطيقا**)، ص/٨٦-٨٧.

– ستيس. ولتر: (**معنى الجمال**)، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م. ص/١١٠-١١١.

[٤] – ينظر: نوكس .إ : (**النظريات الجمالية**)، ص/٧٩، ٨٣- ٨٥، ٩٠-٩١.

[٥] – السيد أحمد. عزت: (**تمهيد في علم الجمال**)،ص/**١٣٤- ١٣٥**.

وحاول بعض علماء الجمال تقديم نسق سداسي للمقولات يتضمن الجميل ونقيضه القبيح، والجليل (الرائع أوالسامي) ونقيضه التافه، ثم المأساوي والهزلي[1]، وذهب شارل لالو إلى تصنيف هذه المقولات على أساس قانون التناسق العام، كما سماه، ورأى أنَّه الأكثر قرباً من متناول اليد، والأكثر امتلاء، واعتمد على تحليل مفهوم الانسجام أو التناسب بوصفه المقولة الجمالية المركزية، وعلى التمييز بين الحياة العقلية والعاطفية والعملية، ثم انتبه إلى التمييز بين كون القيمة متحققة أو غائبة أو مطلوبة، فكان التصنيف التالي[2]:

التناسق	متحققاً	ملتمساً	مفقوداً
في الناحية العقلية	جميل	رائع	ظريف
في الناحية الفاعلية	فخم	مؤثر	مضحك
في الناحية الانفعالية	لطيف	مفجع	تهكمي

وهذه المفهومات التسعة التي صنفها شارل لالو لم يعتمدها علماء الجمال، ونقدها دنيس هويسمان[3]، لما فيها من افتعال وضعف تمييزه بين المعاني الأساسية والمعاني الثانوية، وخلطه بين المقولات والقيم، وإهماله مسألة التقابل بين القيم السلبية والقيم الإيجابية[4]، سائراً سير كانط برفضه المقولات السلبية.

وقام الباحث في علم الجمال عبد الكريم اليافي بإعداد تصنيف رباعي للمقولات الجمالية مقتصراً فيه على القيم الإيجابية مرتئياً أنَّه أبسط وأفضل من حيث إنه "يشتمل أربع قيم متقابلة مثنى مثنى تقابلاً جدلياً، وهي الجمال والروعة والرقة والضحك، ويفسح مجالاً

---

[1] – ينظر: بلوز. نايف: (**علم الجمال**)، ص/٩٤.

[2] – ينظر: لالو. شارل: (**مبادئ علم الجمال**)، ص/٦٤-٦٦.

[3] – ينظر: هويسمان. دنيس: (**علم الجمال: الاستطيقا**)، ص/٨٧.

[4] – ينظر: بلوز. نايف: (**علم الجمال**)، ص/٩٤.

لألوان كثيرة فنية أخرى دون حصر" فوضع تلك القيم في جوانب دائرة دعاها دائرة المحاسن، كما في الشكل التالي[1]:

الجمال	الروعة	الرقة	الضحك

ويقتصر هذا التصنيف على المعاني الإيجابية الكبرى، في حين أنَّ الفن الحديث يُبرز أكثر فأكثر جمالية القبح.

وذهب أستاذ علم الجمال عزت السيد أحمد إلى إمكانية تقسيم المقولات الجمالية إلى قسمين رئيسَيْن، يضم الأول القيم الجمالية الأساسية، بينما يشمل الثاني القيم الجمالية الفرعية أو الملحقة، ثم تنقسم الأساسية منها، وتتبعها الفرعية، إلى قيم إيجابية وأخرى سلبية، فنجدها أمام الجمال وملحقاته، والقبح وملحقاته، يقول: "المقولات عندنا خمس، الجمال محورها وأربع أخرى تتمحور حولها، وهي الروعة، والمأساوية، والقبح، والهزل"[2]. وستكون موزعةً في الجدول التصنيفي على النحو التالي:

المأساوي		الرائع
	الجميل	
القبيح		الهزلي

وسنحاول فيما يلي تقديم المقولات الجمالية الأساسية التالية: الجمال والجلال والقبح، وذلك بحسب ظهورها في فكر العقاد وكتاباته.

ويعد العقاد من طليعة الأدباء العرب المعاصرين الذين اهتموا بفلسفة الفن وعلم الجمال، ويروي العقاد لنا أنَّ اهتمامه بعلم الجمال بدأ منذ مطلع القرن العشرين، حينما توجه

---

[1] – ينظر: اليافي. عبد الكريم: **(دراسات فنية في الأدب العربي)**، دمشق، دون مطبعة، ١٩٧٢م. ص/٤٢.

[2] – السيد أحمد. عزت: **(تمهيد في علم الجمال)**،ص/**١٤٥– ١٤٦.**

إلى إحدى المكتبات في القاهرة، بغية السؤال عن كتاب باللغة العربية في علم الجمال وفلسفته، لأنَّه لا يعرف اسم الكتاب الذي يسأل عنه، يقول العقاد: "وإنَّما كنت أتصفح فصول الأديب الإنجليزي إدموند بيرك عن الجليل والجميل، فخطر لي أنَّ مثل هذا المبحث لابدّ أن يكون مطروقاً باللغة العربية، وكان اعتقادي في كتَّابنا المحدثين منذ أواسط القرن التاسع عشر كاعتقاد أجدادنا في الأوائل، إذ يقولون: ما ترك الأول شيئاً للآخر، فإذا كانت اللغة الإنجليزية قد اشتملت على بحث في فلسفة الجليل والجميل، فأكبر الظن أنَّ كتَّابنا المترجمين لم تفتهم ترجمة بحث من هذه البحوث"[١].

ولكنَّ العقاد فشل في العثور على طلبه وصادف في المكتبة جرجي زيدان صاحب الهلال، وقال له: "إنَّ فلسفة الجمال لم تطرق في كتب مستقلة، ولا يزيد ما كتب عنه على بعض الإشارات المتفرقة في المجلات"[٢].

وبذا التمس العقاد أصول مفهوم الجمال فيما بعد من الكتب المترجمة، ولاسيما ما كتب منها باللغة الإنجليزية، ولكنَّ قراءات العقاد لم تتوقف عند الأدب الإنجليزي، فقد قرأ لبول فاليري، وروماں رولان، وأندريه جيد، وبرجسون، وجيته، وشيللر، وغيرهم من رجالات الثقافة الأوربية، كما اطلع على الكثير من الكتب المؤلفة والمترجمة في فلسفة الفن وعلم الجمال[٣].

١ - الجمال:

يقرُّ العقاد بصعوبة الإحاطة بنظرية وافية للجمال تفسره في كل صورة وفي كل لمحة، بيد أنَّه لا يرى مانعاً من القول، من غير تحرز ولا استثناء، "بأنَّ الجمال في الفن

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(رجال عرفتهم)**، ص/١٩٢.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(رجال عرفتهم)**، ص/١٩٣. ورد في كتاب شوقي ضيف **(مع العقاد)** خطأ في ذكر هذه الحادثة، وهي أنَّ العقاد قصد إلى مكتبة جرجي زيدان بحي الفجالة في القاهرة ليسأله عن كتاب عربي في فلسفة الجمال، بينما يذكر العقاد أنَّ ذلك اللقاء مع جرجي زيدان كان مصادفة، وكان المتعجب من سؤاله صاحب المكتبة، وليس جرجي زيدان كما يذكر شوقي ضيف. ينظر: ص/٢٠.

[٣] – ينظر: إبراهيم. زكريا: **(فلسفة الفن في الفكر المعاصر)**، ص/٩٧١.

والطبيعة معنوي لا شكلي، وأنَّ الأشكال لا تعجبنا وتجمل في نفوسنا إلا لمعنى تحركه أو توحي به، لا فرق في ذلك بين أشكال الوجوه الآدمية والأعضاء الحية، وبين ما دون ذلك من الصور التي تمكن فيها معاني الحسن أو تبعد الشقة بينها وبين ما تومئ إليه"[١].

يذهب العقاد إلى أنَّ الحرية والجمال معنيان لا ينفصلان، ولا يتم أحدهما بمعزل عن الآخر[٢]، وفكرة الحرية هذه تفسر لنا مجمل ما كتب العقاد في مفهوم الجمال، فقد جعل من الجمال والحرية شيئاً واحداً فذهب إلى أنَّ الجمال هو الحرية[٣] سائراً سير عالم الجمال الألماني فريدريش شيللر(١٧٥٩– ١٨٠٥م) في أنَّ الجمال هو الحرية، وأنَّ الشيء الجميل هو رمز الحرية ونموذجها الذي يجب أنَّ يتحقق في حياتنا[٤].

ويبين العقاد الصلة بين الجمال والحرية فيرى أن لا غنى عنها للتمهيد إلى معرفة الجمال كما يتجلى ذلك في وظائف الأعضاء، أو كما يتجلى في المرأة على التخصيص[٥]، وبذا يربط الجمال بالفلسفة وببنية المجتمع مظهراً علاقته بحرية النفس وطلاقتها، فأقرب تعريف للجمال كما يرى: "هو كل ما يملي للنفس في الشعور بالحرية الموزونة، وكل ما يجنبها الشعور بالفوضى أو الشعور بالامتناع والتقييد"[٦].

بيد أنَّ العقاد الذي يربط الفن بالحرية، وينسب إلى الفنان أعلى درجة من درجات الحرية، التي هي القدرة الإبداعية يأبى أنْ يسلِّم مع علماء الجمال مثل ريمون بايير بأنَّ القانون الأوحد للجمال هو أنَّه ليس له قانون[٧]، وحجة العقاد في ذلك الرفض أنَّ حرية الفنان

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٣٦-٣٧.

[٢] – المصدرنفسه، ص/٣٩.

[٣]– ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٣٣.

وينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٧.

وينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٠٥، ٢٠٩. وينظر: ضيف. شوقي: **(مع العقاد)**، ص/٦٧.

[٤]– ينظر: شيللر. فردريش: **(رسائل في التربية الجمالية للإنسان)**، ترجمة: إلياس حاجوج وفاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠م. ص/٣٩-٤١.

[٥] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٣٣.

[٦] – المصدر نفسه، ص/٣٤.

[٧] – ينظر: إبراهيم. زكريا: **(فلسفة الفن في الفكر المعاصر)**، ص/٣٧٦.

الفنان ليست مطلقة، وأنَّ للفن قواعد، والواقع أنَّ الطبيعة، فيما يرى، تخضع لقانون عام، كما أنَّ الحرية لا تقوم من دون قيود، وقد شرح هذه الفكرة في أكثر من موضع، فبيَّن أنَّ قيود الضرورة هي مسبار ما في النفوس من جوهر الحرية الصحيحة، كما أنَّ القيود التي تثقل بها أعضاء البهلوان الماهر هي مسبار مهارته وقدرته على الخطران والوثب واللعب، أما الوسيلة التي نفهم بها هذه الحقيقة فهي الفن الجميل أو الملكة التي يدرك بها الفن الجميل، يقول العقاد: "فانظر إلى بيت الشعر وتصرف الشاعر فيه، إنَّه مثل حق لما ينبغي أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال، فهي قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام، غير أنَّ الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لا حدَّ لها، يخطر بين كل هذه السدود خطرة اللعب، ويطفر من فوقها طفرة النشاط، ويطير بالخيال في عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل، وهكذا فلتكن الحياة وعلى هذا المعنى فلنفهم ضروراتها وقوانينها"[١].

وبذا يتخذ العقاد من الحرية وسيلة فنية تكمن في التغلب على العوائق الفنية، وتكون الحرية التي تمثل الجمال، بناء على هذا الفهم، هي المقرونة بالأوزان والقوانين، لأنَّ الحرية من دون أوزان وقوانين هي الفوضى بعينها أو هي ليست بحرية على الإطلاق، "لأنَّ الحر هو صاحب الاختيار أو صاحب المشيئة أو صاحب الغاية، وليس للفوضى غاية وليس للمرء فيها اختيار ولا مشيئة"[٢]، وموقف العقاد هنا ينسجم وموقف شيللر الذي ذهب إلى أنَّ الحرية التي توضع فيها جوهر الجمال، "ليست فوضى، وإنَّما تناغم قوانين، وليست تعسفاً، إنَّما ضرورة باطنية قصوى"[٣].

ومن العجب أن يذهب العقاد إلى أنَّ الشاعر الذي يعبر عن شعوره بالنظم يكون أبين وأقدر من ذاك الذي يطرح الوزن جانباً، ويعبر عن نفسه بالكلام المنثور، فهذه مسألة تحتاج إلى تمحيص، ذلك أنَّ وجهات النظر فيها متباينة، فدعاة الشعر الحر قد يرون أنَّ في القيود العروضية ما يعوق التعبير عن انفعالاتهم وحالاتهم النفسية، ثم إنَّ الطبيعة الغالبة على الكلام المنثور هي الإبانة والإيضاح[٤]. والفرق بين القيود الذميمة والأوزان المستحبة في أنَّ

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٠٩.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٣٣-٣٤.

[٣] – شيللر. فردريش: **(رسائل في التربية الجمالية للإنسان)**، ص/١٦٣.

[٤] – ينظر: مختاري. زين الدين: **(المنحى النفسي في نقد عباس العقاد وأدبه)**، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة حلب، ١٩٨٩م. ص/٣٤.

القيود تقضي على الحرية، والأوزان تبرزها في صورتها التي تعزز المشيئة والاختيار، وهذا هو الفرق بين الحرية والفوضى، "لأنَّ الفوضى حركة لا غاية لها ولا مشيئة ومن ثمّ لا حرية لها ولا معنى"[١].

ونذهب مع ما ذهب إليه عبد الحي دياب من أنَّ العقاد يلتقي فيما سبق مع بودلير[٢]، فقد ذهب بودلير إلى أنَّ القبح نشاز في السيمفونية العالمية، وبهذا يتوحد الجمال في الفن وجمال الحياة، وإن عبَّر الفن عن قبح، لأنَّه يصور هذا النشاط، ويذهب أيضاً إلى أنّه ليس من العار أن نعدَّ كل مخالفة للخلق وكل نقض للجمال الخلقي نوعاً من الخطأ في الإيقاع والوزن العالمي الذي يشبه في جمال استقامته عروض الشعر[٣].

إنَّ الجمال عند العقاد مناطه تغليب الحرية على الضرورة، وهذه الفكرة هي فكرة الجمال في الحياة والفنون كلها من موسيقا وشعر وتمثيل و تصوير ورقص ورياضة[٤]، بيد أنَّ هذه الحرية هي التي يمازجها نظام ويحيط بها قانون، فلا عجب في أن يمثل الفن قيود الجمال وأنظمته كما يمثل حريته وانطلاقه، وأن نرى الفن حافلاً بالأوزان والأوضاع كما نراه حافلاً بالتطلع والرجاء، فحرية الفن تستلزم الاختيار والمشيئة وهي وسيلة للتغلب على العوائق الفنية واستلزامها بتلك الحدود[٥].

والشعور بالجمال يناقضه الشعور بالحرج والامتناع واحتباس الفكر والخاطر من جهة، ويوائمه الشعور بالانطلاق والاسترسال واطراد الفكر والخاطر والإحساس من جهة أخرى، ويبقى موضوع الجمال كما هو، إلا ما يطرأ عليه من الشعور بتلك التناقضات، فالاضطراب النفسي يشوه الجمال في النفس، وعلى هذا فالعقاد لا يعرف "شعوراً إنسانياً يوافق الشعور بالجمال كما يوافقه الشعور بالانطلاق والاسترسال، واطراد الفكر والخاطر

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٣٤.

[٢] – ينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، دار الشعب، القاهرة، دون تاريخ. ص/٢٠٢–٢٠٣.

[٣] – ينظر: هلال. محمد غنيمي: **(النقد الأدبي الحديث)**، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣م، ص/٣١٤.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٨–٤٩.

[٥] – المصدر نفسه، ص/٥١.

والإحساس، فلا يكون الجمال أبداً في معناه بعيداً من الحرية، ولا تكون الحرية أبداً في معناها بعيدة من الجمال"[1].

والجمال واحد في الفن والحياة ولكنَّ الفن صورة مختصرة من جمال الحياة، ذلك الجمال الذي يراه العقاد أسمى من جميع ما تناله المنافع والأغراض، وهذا هو مقياس الجمال الأول عنده في الحياة والفن، وهو ما يؤكده بقوله: "للفنون الجميلة مقياس من الحرية لا يضل فيه الناس فلك أن تقول مثلاً: إنَّها كلما ازداد نصيبها من الحرية سمت طبقتها في الجمال والنفاسة، وإنها كلما قلَّ نصيبها منها ابتعدت عن طبقة الفن الجميل واقتربت من الصناعات الفنية والمشاغل الضرورية"[2].

ويمضي العقاد في توضيح فكرته فيرى أنَّ "أجمل الوظائف هي الوظيفة التي تجري إلى غايتها في جسم لا فضول فيه ولا نقص، وأجمل الحركات والألوان أو الأشكال تجمل وترتقي إلى عالم المعاني كلَّما أطلقت في النفس شعور الحرية بين الأوزان، أي كلما ابتعدت بنا من شعور الفوضى وشعور التقييد"[3].

وعلى مقتضى هذا الفهم يرى العقاد أنَّ كلَّ شيء جميل في المرأة، فإذا اتفق للمرأة لون جميل وشكل جميل وحركة جميلة فتلك غاية الغايات التي قلما تدرك في العالم المحسوس، وقد يتفرع اللون على ألوان، والشكل على أشكال، والحركة على حركات، فلا ينبغي أن نرجع بها جميعاً إلى مقياس واحد، لأنَّ المرأة في اللغة مخلوق واحد يعرف بهذه اللفظة الواحدة[4].

وينبه على أنَّنا إذا أحضرنا هذا في أخلادنا فقد حسبنا للتناقض حسابه في بعض الأحكام على جمال النساء "فقد تكون المرأة على جملتها موصوفة بالجمال، وفيها جانب

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٣٣-٣٤.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٥٥-٥٦.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٥٠.

[4] – المصدر نفسه والصفحة.

يخالف معنى الحرية والاتزان، فإنَّما الحكم الصحيح على جمالها أن يقاس هذا الجانب بمقياسه ولو خالف في الحرية والاتزان ما عداه"[١].

إنَّ قيم الحق والخير والجمال مرتبطة بفكرة الحرية عند العقاد، الذي يذهب إلى أنَّه ما من خصلة حثَّ عليها القرآن الكريم إلا كان تقدير جمالها بمقدار نصيبها من الوازع النفساني، أو بمقدار ما يطلبه الإنسان من نفسه، ولا يضطره أحد إلى طلبه، يقول: "فالحق الذي تعطيه، ولا يضطرك أحد إليه هو أجمل الحقوق، وأكرمها على الله، وأخلقها بالفضيلة الإنسانية"[٢].

وعلى ذلك تعدُّ الحرية غاية الغايات في فكره، فالسائل قد يسأل من يطلب القوة، لماذا أنت تطلبها؟ وما غايتك منها؟ بيد أنَّه لا يسأل من يطلب الحرية هذا السؤال "لأنَّ كراهة الموانع غريزة مركبة في جميع النفوس إنْ لم نقل في جميع الأشياء"[٣].

وبذا يسير العقاد سير كانط حين رأى الحرية أنَّها الغائية من دون غاية، فالعقاد يستخدم الحرية بمعنى الجمال بوصفه مصطلحاً مرادفاً، وقد ردَّ كانط الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض المنزه عن المنفعة[٤]، على حين أنَّ شيللر انفصل عن كانط في احتفاظه بالفكرة التي تقول: "إنَّ المتعة المجردة عن كلِّ منفعة تجعلنا أحراراً على الصعيد الأخلاقي"[٥].

---

[١] – المصدر نفسه والصفحة.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(الفلسفة القرآنية)**، ص/٣٢.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٥٢.

[٤] – لمزيد من التوسع ينظر:

– هويسمان. دنيس: **(علم الجمال: الاستطيقا)**، ص/٣٧–٣٨.

– أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: (موجز تاريخ النظريات الجمالية)، ص/٢٥٦.

– غويو. جان ماري: **(مسائل فلسفة الفن المعاصرة)**، ص/٢٥– ٢٦.

– مطر. أميرة حلمي: **(مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن)**، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٩٤م. ص/٥٢.

[٥] – شيللر. فردريش: **(رسائل في التربية الجمالية للإنسان)**، ص/٥١. كان شيللر كانطي المبدأ بتصريحه يقول: "لا أريد أن أخفيكم أن فرضياتي القادمة تقوم بمعظمها على المبادئ الكانطية، وعليكم أن تعزوا السبب إلى عجزي وقصوري، لا إلى تلك المبادئ ... وسوف يزودني إحساسكم الخاص بالوقائع التي أبني

إنَّ توافق موقف العقاد وشيللر من قضية الحرية والجمال يجيز لنا القول: إنَّ موقف كلٍّ من فريدريش شيللر وعباس محمود العقاد يبدو طبيعياً، لأنَّ الحرية في نظرهما هي العمل بشكل مجرد عن كل غاية. إنَّ مفهومي المتعة المجردة عن كل غاية والحرية تسودان بهذا الشكل على الاستطيقيا لدى كلٍّ من شيللر والعقاد، وهما يعنيان مفهومين مترابطين بلا ريب.

إنَّ توحيد العقاد بين الجمال والحرية سبقه إليه شيللر، وإنما امتاز العقاد من شيللر بأنَّه وسَّع من معنى الحرية[١]، ولهذا يقول العقاد: إنَّ الماء الجاري أجمل من الماء الآسن، كما أنَّ الوردة الطبيعية أجمل من الوردة الصناعية، وهلم جرًّا، ولا يقتصر على القول: إنَّ الشيء لا يكون جميلاً إلا بمقدار ما هو حر، بل نراه يؤكد أنَّ درجة حيوية الشيء تتوقف على حظه من الجمال، وأنَّ مقياس الجمال في مضمار الحياة العضوية إنما هو تلازم العضو مع وظيفته، يقول: "كلما كانت وظائف الحياة ظاهرة غير (معاقة)[٢] في حركتها كانت الأعضاء صحيحة حسنة الأداء، وكان عمل الحياة بها سهلاً وحريتها فيها أكمل، وكلما كان العضو مسهلاً لعمل الحياة كان مؤدياً لغرضه موضوعاً في موضعه وكان مبرّأً من النقص والعيب، فهو العضو الذي يجاوب مطالب الحياة ويحقق لها حريتها، وهو العضو الجميل"[٣].

ويستخدم العقاد الحرية بمعنى الانطلاق والحيوية والنشاط والرشاقة، وبذا ينزاح بالجمال نحو البعد النفسي الحيوي حين يربطه بحرية وظائف الأعضاء وطلاقتها وحريتها، "فالجسد الإنساني هو الجسد الحر الطليق"[٤]، وما يفهم من الحرية بمعنى الانطلاق عنده أنَّها قائمة على الحركة، فجمال المرأة الرشيقة يكمن في حرية أعضائها وخفة الحركة فيها، وهو

عليها، وسوف تملي قوتكم الفكرية الخاصة الحرة القوانين التي ينبغي العمل بموجبها". ينظر: الرسالة الأولى ص/٧٧- ٧٨ من المرجع نفسه.

[١]- ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٣٩. وينظر: إبراهيم. زكريا: **(فلسفة الفن في الفكر المعاصر)**، ص/٣٧٢.

[٢] – وردت هذه الكلمة في الأصل (معتاقة) وهي خطأ مطبعي بيّن، والأصح ماأثبته.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥١.

[٤] –العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/٢٧٨. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٤. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٠. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٩. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(في بيتي)**، ص/٤٩.

ما يدل على أنَّ "وظائف الحياة حرة في جسدها تخطو وتلتفت وتشير وتختال بلا كلفة ولا معاناة، وتزن نفسها في أعضائها بميزان لا خلل فيه ولا نقص يعتريه"[١].

وفي مقام التمثيل يرى العقاد أنَّ الرقص رياضة روحية ومغالبة للأرض والجاذبية، "وهو إخضاع للمادة الكثيفة وليس مطاوعة لها ومجاراة لنزواتها فهو انتصار للروح على البدن وتسخير للضرورات في سبيل الجمال، وهيمنة للحركة والنظام على الجمود والارتباك"[٢]، والراقصة وهي تتمايل كما تريد على أطراف أصابعها ترتفع بالجسم إلى عالم المعاني فَتُسَخِّر المادة لحركاتها ولا تحفل بقانون الجذب الذي "يتسلط على الأجساد الأرضية من الأحياء وغير الأحياء، أو هي تطوع الجسد للحركة الحرة، وهي حرة لأنَّها موزونة تدل على المشيئة، ولو لم تكن موزونة لما كانت لها غاية ولا مشيئة ولا كانت لها حرية ولا جمال، وإنَّما تكون هي الفوضى بغير وزن ولا اختيار ولا جمال"[٣].

وعلى هذا المستوى من الفهم يذهب العقاد إلى أنَّ الراقصة في هذه الحالة مثل "الشاعر الذي يخطر له المعنى فيلتمس له جسماً من الألفاظ مطيعاً لمعناه، أو كالمَثَّال الذي يشيع في نفسه الجمال فيلتمس له قالباً من الدمى الحسان يفرغه عليه، وكالخاطر الذي ينطلق من عالم الأثقال والضرورات إلى عالم لا ثقل فيه ولا ضرورة"[٤]، بيد أنَّ العقاد هنا وقع في تناقض في فهمه للعلاقة بين الحركة والجمال، فكيف يجوز حصر الجمال بالحركة ومن ثمَّ إلصاق الحرية بالحركة، إلا إذا عددنا هذا الإلصاق من باب المجاز الشعري، فالجمال ليس مجرد الحركة، وإنَّما الحركة عنصر من عناصره، وفهمنا هذا ذهب إلى قريب منه عبد الحي دياب حينما رأى أنَّ إلصاق الحرية بالحركة خاطر شعري[٥].

إنَّ ترجيح شروط الجمال يمكن إحالتها إلى مسألة واحدة هي الانسجام والتناغم بين ما يوضع تحتها من أقوال وأفعال وحركات، والغاية منها، فإذا ما حددنا الغاية من كل ما

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٢.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٧٦٦.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٧.

[٤] – المصدر نفسه والصفحة.

[٥] – ينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٢٠٦.

يصدر عن الإنسان استطعنا أن نتحقق من جماله بحسب قدرته على تحقيق تلك الغاية[١]، فالغاية من الحركة والفعل هي الجمال.

إنَّنا لا نستطيع فصل حركة الإنسان وما يصدر عنه من أقوال أو أفعال عن المحرك الذي يحركها فيه "ولا نستطيع أن نفصل القوة المبذولة عن الإرادة التي تنفقها لغاية معينة، فالجمال الأسمى في الحركات مستمد إذن من غير الحركات: إنَّه يأتي من فوق، يأتي من أفق الإرادة والعواطف"[٢]، فموقف العقاد من الحركة وعلاقتها بالجمال سبقه إليه علماء الجمال، فقد ذهب غويو إلى أنَّ الحركة جميلة كجمال اللعب، يقول: "والأولى أن نقول: لا يكون الإنسان كاملاً إلا حيث يعمل، بالعمل أخيراً إنما يمتاز الإنسان على الحيوان، ويمتاز الإنسان المتحضر على الإنسان المتوحش"[٣]، وذهب شيللر إلى أنَّ الجمال في الحركات يكمن في جمال الصوت وجمال الحركة[٤]، والحركات في النشاط الجمالي مهمة جداً، فإذا كان العمل من دون اللعب رشاقة فإنَّ فوقه جمالاً ورفعة، يقول شيللر: "إنَّ الإنسان لا يلعب إلا حيث يكون إنساناً بالمعنى للكلمة، ولا يكون إنساناً بالكامل إلا حيث يلعب"[٥] .

على أنَّ الحديث عن الحركة وعلاقتها بالجمال بمعنى الانطلاق والحيوية والنشاط والرشاقة يؤدي بالعقاد إلى الحديث عمَّا ذهب إليه بعض علماء الجمال من أنَّ "الجمال هو التناسب"[٦]، ذاهباً مذهب أفلوطين الذي أنكر تعريف الجمال بالتناسب[٧]، معترضاً على من قال: إنَّ الجمال هو التناسب، مثل هيرقليط، وديمقريط، وأفلاطون، وأرسطو، وسانت أوغسطين، وإدموند بيرك، وباومغارتن وغيرهم[٨]، وعدَّ هذا الكلام صحيحاً إذا اكتمل بفكرة

---

[١]- ينظر: غويّو. جان ماري: **(مسائل فلسفة الفن المعاصرة)**، ص/٥٥.

[٢] – غويّو. جان ماري: **(مسائل فلسفة الفن المعاصرة)**، ص/٥٩.

[٣] – المرجع نفسه، ص/٥٧.

[٤] – ينظر: شيللر. فردريش: **(رسائل في التربية الجمالية للإنسان)**، ص/٤٤.

[٥] – شيللر. فردريش: **(رسائل في التربية الجمالية للإنسان)**، ص/١٤٩.

[٦]– العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٣٥،٥١. وينظر:

– العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥١.

– العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٩–٥٠.

[٧] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٨.

[٨] – لمزيد من التوسع ينظر:

أخرى ضرورية وهي أنَّ الجمال يوجد مع التناسب كما يوجد في غير التناسب، والجامع بين الجمالين، في رأيه، هو حرية الحركة في كلتا الحالتين[1].

ولكنْ ما هو التناسب ولأي شيء يعجبنا؟ ومتى يكون الجسم متناسباً فنراه جميلاً؟ وهل صحيح قول العقاد: إنَّ الجمال يوجد مع التناسب كما يوجد في غير التناسب؟

يذهب العقاد إلى أنَّ التناسب هو أنْ لا يزيد عضو أو ينقص في الحجم والشكل، فلا يكون أضخم ولا أنحف ولا أطول ولا أقصر ولا مختلفاً في التركيب واللون عما ينبغي له، يقول: "هذا هو التناسب وليس هو غاية في ذاته كما ترى لأنَّنا نحتاج إلى أنْ نعرف ما ينبغي للأعضاء حتى نعرف الحجم أو الشكل الذي يناسبها، أي إنَّ هناك غاية أخرى يكون التناسب تابعاً لها ومنظوراً فيه إليها، فما هي هذه الغاية؟ وأيُّ شيء تكون غير وظيفة الحياة التي يتكون الجسم لتأديتها"[2].

وقد ذهب العقاد إلى أنَّ الجمال يوجد مع التناسب كما يوجد في غير التناسب، وأنَّ الجامع بين الجمالين هو حرية الحركة في كلتا الحالتين. وهذه فكرة مضطربة متناقضة، وقد حاول البرهنة على صحتها، فذهب إلى أنَّه لا تناسب في كلب الصيد الأعجف الهزيل، ولكنه يعطينا الحركة الخفيفة الموزونة فهو في تركيبه هذا جميل، ولا تناسب في شكل الزرافة بالقياس إلى غيرها من الحيوان، فإذا تصورناها كالحصان تصورنا عائقاً لها عن تدبير أمرها وتناول طعامها من فوق رأسها ومن تحت قدميها "وهذا العائق يناقض شعور الجمال، فإذا زال لم يكن بينك وبين الشعور بجمال الزرافة عائق من المقابلة بين شكلها وأشكال غيرها من الحيوان"[3]، ولو تأملنا في سر ما يعجبنا من حركة الجواد الجميل حين يرفع عنقه ويشيل بذنبه ويتبختر في مشيته لعلمنا أنَّنا نعجب بالمرح والنشاط وامتلاء الوظائف بالحياة،

- أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: (**موجز تاريخ النظريات الجمالية**)، ص/١٤-١٥،١٧،٢١، ٢٣، ٧٧، ١٣٦، ١٦٢.
- هويسمان. دنيس: (**علم الجمال: الاستطيقا**)، ص/٢٠ وما بعد.
- المرعي. فؤاد: (**الجمال والجلال**)، ص/١٥، ٢٠، ٣٨-٣٩، ٤٩- ٥٠.

[1] - ينظر: العقاد. عباس محمود: (**هذه الشجرة والإنسان الثاني**)، ص/٣٥.

[2] - العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٥١.

[3] - العقاد. عباس محمود: (**هذه الشجرة والإنسان الثاني**)، ص/٣٥- ٣٦.

واغتباط الحياة الشاعرة بنفسها، إذ تبدو لنا مجسمة في الصورة التي توائمها والهندام الذي يطاوعها فيما تريد[1].

ونرى أنَّ فكرة قياس الزرافة على الحصان فكرة خاطئة، بل إنَّ فكرة جمال كلب الصيد وحرية حركته ننظر إليها من باب الوظيفة الجمالية، وليس كما ذهب إليه العقاد من باب إنكار التناسب، فجمال كلب الصيد بحسب الوظيفة التي يؤديها وإلا لم يكن متميزاً، وكل شيء يكون جماله بحسب الوظيفة، والتناسب قائم بحسب هذه الوظيفة.

ونرى أنَّ فكرة التناسب عند العقاد غير واضحة المعالم تصل به حدَّ التناقض أحياناً، فتارة يرى أنَّ الجمال يوجد مع التناسب كما يوجد في غير التناسب كما مرَّ معنا، ثم ما نلبث أن نراه تارة أخرى ينكر التناسب فيرى أن لا شأن للتناسب في جوهر الجمال، وإنما هو تبع لحرية الوظيفة وحركة الحياة في الجسم[2]، فالجسم الذي يدق حيثُ تُنَاسب الدقةُ ويغلظ حيث يُناسب الغلظُ هو الجسم الذي تتصرف فيه وظائف الحياة بلا عائق فتسير حيث يجب أن تسير وتقف حيث يجب أن تقف، لا تنحسر عن جانب فتتركه عظاماً ولا تكسل في جانب فيمتلئ شحماً، لا يمسكها شيء ولا يتعجلها شيء بل تسير في الجسم كما تشاء وتسيطر على الأعضاء كما تريد فهي حرة عاملة في مملكة مطيعة صالحة، وقد يضخم العضو في بعض الأحياء ويستدق في الأحياء الأخرى، وقد يطول في بعض الأنواع ويقصر في غيره، ولكن الشأن الأول في استحسانه على أشكاله المختلفة لحرية الوظيفة فيه لا للضخامة والدقة أو للطول والقصر أو للنسبة بينه وبين الجسم الذي تركب فيه، يقول: "فلا تعيب الغزال ولا العصفور دقة الساق مثلاً ولكنها تعيب الإنسان إذا نمت فيه على الإعياء واختلال وظائف الأعضاء"[3].

ونرى أنَّ هذه المقارنة بين ساق الإنسان والغزالة غير صحيحة كونها مقارنة بين شيئين مختلفين في النوع، أما المقارنة مع النوع ذاته فهي المنطقية والمنهجية، والعقاد يريد أن يثبت من وراء ذلك أنَّ التناسب تابع لوظيفة الحياة وليست وظيفة الحياة تابعة للتناسب، فنحن إذا عبنا طول العنق مثلاً في إنسان ما، فليس طول العنق الذي نعيبه، لأنَّنا لا نعيب

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٣٨.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٤٩.

[3] – المصدر نفسه، ص/٤٩– ٥٠.

هذا الوصف بعينه في الأوز والنعام والزراف، ولكننا إنَّما نعيب اختلال وظائف الحياة وظهورها في الأعضاء على غير الصورة التي تناسبها، والتي لو تركت لنفسها وكانت حرة فيما تصنع، بغير آفة تعوقها أو تحيد بها عن سننها[١].

فالوظيفة في الحياة تسبق العضو الذي يمثلها، والجسم الإنساني نفسه لا يسعك أن تتصوره إلا معبراً عن فكرة أو وظيفة مجردة، ولا قيمة للأعضاء في ذواتها بغير الفكرة التي تعبر عنها والوظيفة التي تؤديها، فلا فرق في الشكل مثلاً بين بروز الحدبة على ظهر الأحدب وبروز النهد على صدر الفتاة، ولكن الحدبة معيبة والنهد مستجمل مرغوب، وما ذاك إلا لاختلاف المعنى بينهما لا لاختلاف الشكل والصورة ولتباين الوظيفة التي يمثلها كلاهما لا لتباين الحجم والبروز، وقد يعاب بروز النهد كما يعاب بروز الحدبة إذا كان في شكله ما يخل بمعنى الصحة والشباب الذي يستجمل لأجله، إذ من البداهة أنَّنا لا نحب وزناً من اللحم والدم[٢]، ولا حيزاً في الفضاء حين نحب الصدر الناهد المفعم في شكله البارز المستدير، ولكننا إنَّما نحب الفتوة والصحة والنضج ويقظة العاطفة وما إلى هذه المعاني من خوالج النفس ووظائف الحياة.

والمرأة قد تكون موصوفة بالجمال وفيها جانب يخالف معنى الحرية والاتزان، فتعاب المرأة القصيرة، وإنْ تمَّت لها محاسن الوجه والحركة، لأنَّها تشعرنا بعائق يصدها عن بلوغ القوام المعهود في النساء، والمرأة التي تطول كفاها أو قدماها تعاب، لأنَّ طول الكف أو طول القدم يوحي إلى النفس أن تتمنى قواماً أطول من هذا القوام فإذا هو دون ما تتمناه، يقول العقاد: "وليست قلة التناسب هنا هي علة النقص والعيب كما يخطر للذين يحسبون أنَّ التناسب هو الجمال، فإنَّ قلة التناسب لا تضايقنا إذا هي لم تقترن بشعور التعويق والامتناع، كما قد رأينا في مثال الزرافة وكلب الصيد"[٣].

ويذهب العقاد إلى أنَّ كلَّ وجه تنكر فيه وصفاً من الدمامة لابدَّ أن تحسَّ بعد تأمله أنَّ مانعاً يمنع وظائف الحياة فيه عن حرية الحركة، فيزيد أو ينقص في لمحة من ملامحه أو قسمة من قسماته، بل قد يتم تناسب الشكل في وجه قسيم صحيح ثم لا يعجبك ولا تنشط إليه

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥١– ٢٥٢.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٣٧.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٥٠-٥١.

روحك، لأنَّك لا تحسُّ فيه ما يدل على حركة الحياة في نفس صاحبه، "وذلك ما يسمونه بثقل الروح، وهو تعبير في غاية الدقة والعمق لو أمعنت فيه لاستوحيت منه معاني لا يوحيها الدرس الطويل والتمحيص الدقيق، لأنَّه يدلك على حقيقة الإحساس بالجمال في طبائع الناس، وأنَّه شيء ينافي الروح ويصاحب الخفة والطلاقة"[١]. ونرى أنَّ هذا فهم غير دقيق لجمال حرية الحركة في الوجه، ولا ندري ماذا قصد العقاد بذلك؟ ألم يكن سقراط مثلا قبيح الشكل جميل الفكر؟

وعلى ضوء هذا الفهم الذي يفسر العقاد به الجمال بمعنى الخفة والنشاط والرشاقة والحيوية، يذهب إلى أنَّه ليس من باب السهو ولا المصادفة أن تكون الأمم المستعبدة ضعيفة الميل إلى الرشاقة، وتؤثر الأجسام الغليظة المترهلة على الأجسام الممشوقة المستوية، ثم يقدم تعليلاً آخر يشرح به سبب ميل الأمم المستعبدة إلى البطء والتراخي وضعف الميل إلى الرشاقة، ذلك أنَّ هذه الأمم "مرهقة والحرية فيها ضيقة، فهي أميل إلى البطء والتراخي إذ كانت حياتها بطيئة متراخية، وهي أهون من أن تهيم بالرشاقة إذ كانت لا تحب الحرية، ولا تعمل لها ولا تحس في نفوسها الحاجة إليها"[٢].

ونرى أنَّ هذه الفكرة متناقضة، فالأمم المستعبدة ليست ضعيفة الميل إلى الرشاقة، فطبيعة أجساد الزنوج في أمريكا مثلاً ليست غليظة مترهلة، ومن ثمَّ فأروع الراقصين والرياضيين منهم، ونجد أنَّ معظم الراقصين من الطبقة الفقيرة في أي مجتمع، فنحن نجد أنَّ الفقير هو من يتمتع بالرشاقة برقصه أمام الغني أو الطبقة العليا، ونادراً ما نجد العكس، فالفقير من يرقص أمام الغني، ونادراً ما نجد الغني يرقص أمام الفقير، فمقياس العقاد خاطئ إلا إذا أوّلنا كلامه تأويلاً نفسياً معنوياً ينسجم مع فكرة الحرية.

ويمضي العقاد في مبالغاته فيرى أنَّ الآداب والفنون هي أسمى مطالع الحرية وأصدق تراجمها، ومن هنا يؤكد أنَّ الأمم المغلوبة المستلبة لا يمكنها التحرر وطلب الاستقلال إلا

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٤٩.

[٢] – العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٥٢.

حين تطلب الجمال[١]، ونرى أنَّ في هذا مبالغة، فالحرية شرط امتلاك الجمال، ونرى أنَّ طلب الحرية والاستقلال هو في الوقت ذاته سعي نحو الجمال.

ونرى من خلال ما تقدم أنَّ العقاد يربط الحرية أو الجمال بالحياة سواء أكانت فنية أم أخلاقية أم سياسية[٢]؟ وعلى الإنسان أن يكون قادراً وخليقاً بإحلال دولة العقل محل دولة الضرورة، فالمسألة السياسية مسألة أخلاقية، والمهمة العاجلة والضرورية هي إصلاح الطباع والعادات، وهنا يتدخل مفهوم التربية الجمالية من أجل تقويم العادات بالاعتماد على الجمال[٣]، فالجمال سيشفي من الفساد والظلم، وبعلاجه وشفائه تُحَلُّ مسألة الدولة، ويتفق العقاد في موقفه هذا مع شيللر الذي ذهب إلى أنَّ الجمال يؤدي إلى إضفاء صفة النبل على الطباع والإعداد للحياة الأخلاقية "إنَّ الطباع باكتسابها النبل نتيجة التربية الجمالية ستتمكن من تجريد الغرائز من عنفها، في مجتمع جمالي تتلاشى فيه الصراعات، إذ فيه سيشعر البشر بالسلام"[٤].

والعلاقة، بناء على ما سبق، بين الحرية الفنية والحرية السياسية علاقة جدلية عند العقاد، فزوال الحرية السياسية يتبعه زوال الحرية الفنية أو يتبعه العقم السريع في قرائح أصحاب الفنون، ومهما سعى الحاكم المطلق إلى تقييد الحرية الفنية فإنَّه لن يستطيع ذلك "لأنَّ الضرورات تخضعه لأحكامها كما تخضع الأديب والمصور والممثل والموسيقار، وربما أوجبت الضرورة على الحاكم المطلق أن يحجر على رجال الفنون في أقاويلهم الخاصة فضلاً عن حجره على آثارهم الفنية وكتاباتهم المطبوعة"[٥].

فالحرية بمناحيها كافة دليل الحسِّ الجمالي الرفيع عند العقاد، وهو لهذا يؤكد ضرورة تربية الإنسان تربية جمالية، تنمّي في نفسه ذلك الإحساس بالجمال، وفي هذا الإطار ينعى على مصر في الوقت نفسه طغيان الضرورة على مرافقها جميعاً وسيطرة الحاجة اللازمة

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٦٢.

[٢] – ينظر: فؤاد. نعمات أحمد: (**الجمال والحرية والشخصية في أدب العقـــاد**)، دار المعـــارف، القـــاهرة، ١٩٨٣م. ص/١٥، ٢٨.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**آراء في الآداب والفنون**)، ص/١٠٢– ١٠٣.

[٤] – شيللر. فردريش: (**رسائل في التربية الجمالية للإنسان**)، ص/٢٢– ٢٣،٧٩.

[٥] – العقاد. عباس محمود: (**آراء في الآداب والفنون**)، ص/١٠٢– ١٠٣.

على عامّة شؤونها، ذلك أنَّها لا تعنى بغرس الزهر، ثم إنَّ الحسَّ والوعي الجماليين يسببان، في رأيه، انقباض النفوس ووقوعها سجينة الضرورات؛ ولهذا فهو لا يشتهي هذه الكزازة النفسية التي كانت ترافقهم حتى في الطعام، ويضيف إلى هذا أنَّ الفرق الواحد الذي يرجع إليه اختلاف الأمم في الرقي والحضارة "هو الفرق في الحالة النفسية أو بالحري الفرق في الشعور وفي صحة تمييز صحيحه من زيفه إذا عرض عليها فكراً وقولاً، أو صناعة وعملاً"[١].

ولحرية الفكر عند العقاد علاقة بجماله، فنراه يستخدم الحرية في مجال الفكر، ويذهب في هذا إلى أنَّ الفكر الجميل هو الذي يوصف بالفكر الحر "الذي لا ترين عليه الجهالة ولا تغلّه الخرافات"[٢]، ونرى أنَّ تعميم العقاد لهذه الفكرة تعميم صحيح، فليس كل فكر حر هو بالضرورة فكر جميل، ومن ثمَّ فإنَّ كلّ فكر جميل يحمل في طياته معنى الحرية، وموقف العقاد من الحرية الفكرية يذكرنا بموقف شيللر الذي ذهب إلى أنَّ القوة الفكرية الخاصة ينبغي لها أن تكون حرة[٣].

والحرية الفكرية هي مقياس التفاوت بين الشعراء في الوسائل الفنية وفي اختلاف طريقة شاعر عن آخر، والظاهر من كلام العقاد أنَّ المقصود بحرية الفكر وجماله هو براعة توظيف الأدوات الفنية[٤]، فضلاً عن الموهبة والإلهام يقول: "إنَّ الشعر قد يخالف الحقيقة في صورته، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها ولا تخالف روحه روحها، لأنَّه لا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت في النفس واحتواه الحسّ، والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى إنْ هو إلا وحي يوحى"[٥]. وفي كلام العقاد هذا مبالغة شديدة.

إنَّ العلاقة مترابطة وقوية بين الجمال والحرية عند العقاد، وبين الفن والحرية عند شيللر، بيد أنَّ شيللر يقدم الجمال على الحرية، ويرى أنَّ الجمال هو الذي يؤدي إلى

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٥٦. وينظر: مختاري. زين الدين: (**المنحى النفسي في نقد عباس العقاد وأدبه**)، ص/٣٧.

[٢] – العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٥٣.

[٣] – ينظر: شيللر. فردريش: (**رسائل في التربية الجمالية للإنسان**)، ص/٧٨.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٧٦.

[٥] – المصدر نفسه، ص/٢٩٠.

الحرية[1]، بيد أنَّ العقاد يقدم الحرية على الجمال، ولا نستبعد تأثر العقاد بأفكار شيللر، وإنْ لم يشر العقاد في كتاباته الجمالية من قريب أو من بعيد إلى هذا، وأشار إلى غيره من علماء الجمال مثل الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهور الذي فصَّل العقاد القول في معنى الجمال لديه في مقال "رأي شوبنهور في معنى الجمال" مقارناً بين رأيه هو في الجمال ورأي شوبنهور، أي بين الحرية التي ينادي بها العقاد في الجمال، والفكرة التي يتبناها شوبنهور في الجمال.

إنَّ رأي شوبنهور(١٧٨٨- ١٨٦٠م) في الجمال مبني على رأيه في كنه الحياة وما وراء الطبيعة، فهو يقسم الحياة إلى فكرة وإرادة[2]، يقول: "إنَّ الحياة في الفكرة هي الحياة المكنونة قبل أن تظهر في حيز الوجود والأسباب والقوانين وعلاقات الأشياء بعضها ببعض، وإنَّ الحياة في الإرادة هي هذه الدنيا التي نكابد أوصابها وقوانينها ولا نذوق السرور فيها إلا لسبب من الأسباب التي تدور عليها أغراضنا وشهواتنا، ولما كان سرورنا بالجمال سروراً بلا سبب ولا منفعة فهو من قبيل الفكرة المجردة التي تحسها النفس المجردة وتنظر إليها كما هي في عالمها المنزه عن الأسباب والعلاقات، والسر في وضوح إحساسات الشباب وجمالها الكمالي هو كما يقول شوبنهور إنَّنا في عهد الصغر نرى فكرة النوع وراء صورة الفرد إذ تلوح لنا لأول مرة، لأنَّنا نتمثل في كل فرد نموذجاً جديداً لم تسبق لنا معرفة به ولم تظهر لنا أية دلالة أخرى عليه، فالشجرة الأولى التي نراها تمثل لنا فكرة الشجر كله، أي نموذج هذا النوع الجديد الذي لا عهد لنا به قبل ذاك، ولا تقتصر على تمثيل شجرة واحدة زائلة كما هو شأنها عند من تواردت عليهم مناظر الأشجار الكثيرة"[3].

وقد أشار العقاد إلى تأثر شوبنهور بنظرية المُثُل الأفلاطونية بقوله: "ولهذا نرى فيها الفكرة الأفلاطونية التي هي في الحقيقة جوهر الجمال"[4]. فالإرادة حينما تصبح موضوعاً للتأمل الجمالي تتحول إلى ما يسميه بالتمثلات أو المثل، وتأمل المثل هو نوع من الحدس الذي تتحرر به الذات عن فرديتها، ويصف شوبنهور هذه المعرفة التأملية الحدسية بأنَّها

---

[1] – ينظر: شيللر. فردريش: (**رسائل في التربية الجمالية للإنسان**)، ص/٨١.

[2] – ينظر: نوكس. إ: (**النظريات الجمالية**)، ص/١٤٧ وما بعد.

[3] – العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٥٨- ٥٩. وينظر: مطر. أميرة حلمي: (**فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر**)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م. ص/١٣٢- ١٣٤. وينظر: كامل. فؤاد: (**الفرد في فلسفة شوبنهور**)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م. ص/٩٠ – ٩٤.

[4] – العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٥٩.

قادرة على أن تخلص الذات من عبوديتها للإرادة، فتصبح بفضل هذه الخبرة خالصة نقية من الغرض[١]. وهو ما يظهر تقارب شوبنهور مع كانط في رؤيته للجمال الخالية من أية منفعة أو غرض عند الحكم الجمالي، وعلى الرغم من تأثر شوبنهور بالآداب الأوربية المختلفة إلا أنَّ أثر أفلاطون وكانط في فلسفته في الفن والجمال كان واضحاً على نحو ما يظهر في الجزء المكرس لهذه الموضوعات من مؤلفه الكبير ذي الأجزاء الأربعة، والذي نشره عام ١٨١٩م بعنوان "العالم إرادة وتمثلاً"[٢].

تلك خلاصة وجيزة جداً من رأي شوبنهور في معنى الجمال، فأين يتفق العقاد في هذا الرأي وأين يفترق ؟ وأين يتساوى القول: إنَّ الجمال "فكرة " والقول: إنَّ الجمال "حرية " ثمَّ أين يتعارضان؟

يتساويان حين نذكر أنَّ "الفكرة" في رأي شوبنهور لابدَّ من أن تكون بعيدة عن عالم الأسباب والضرورات، ومن ثمَّ لابدَّ أن تكون مطلقة من أسر الأسباب والضرورات، ويتعارضان حين نذكر أنَّ الحرية لا تكون بغير إرادة، وشوبنهور يخرج الجمال كله من عالم "الإرادة المسببة " إلى عالم "الفكرة" المجردة[٣].

لكنْ ما الذي يرجح أنَّ الجمال "حرية" على كونه "فكرة" بعيدة عن عالم الإرادة ؟ يذهب العقاد إلى ترجيح الحرية على الفكرة يقول: "يرجحه أنَّ الجمال يتفاوت في نفوسنا ويتفاضل في مقاييس أفكارنا، ولو كان المعول على إدراك "الفكرة" وحدها في تقدير الجمال لوجب أن تكون الأشياء كلها جميلة على حدٍّ سواء"[٤].

ويمضي العقاد مدافعاً عن رأيه هذا فيرى أنَّ الشجرة لو كانت جميلة لأنَّها فكرة فقط لما كان هنالك داعٍ لتفضيل فكرة الإنسان على فكرة الشجرة، وبذا يصحُّ لنا الزعم أنَّ الناس أجمل من الأشجار، ولكننا نعلم أنَّ فكرة الإنسان غير فكرة الشجرة، وأنَّ الفكرتين تتفاضلان في تقدير الجمال، ولابدَّ أن يكون تفاضلهما بمزية أخرى، هي الحرية يقول: "فالإنسان أوفر

---

[١] – ينظر: مطر. أميرة حلمي: (**فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر**)، ص/١٣٤– ١٣٥.

[٢] – ينظر: مطر. أميرة حلمي: (**فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر**)، ص/١٣١.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٥٩–٦٠.

[٤] – المصدرنفسه، ص/٦٠.

من الشجرة نصيباً من الحرية، ولذلك هو أجمل منها وأرفع في درجات الكمال، ولذلك تتفاوت الفكرات فلا يغنينا القول: إنَّ الجمال فكرة عن القول: إنَّ الحرية هي المعنى الجميل في الفكرة أو هي التي تهب الفكرة ما فيها من الجمال"[١]. ونرى أن لا تعارض بين كون الجمال فكرة وحرية في آن معاً، أما تفضيل فكرة الإنسان على الشجرة والمقارنة بينهما فهي غير واردة، لأنَّ وظيفة كلٍ منهما تختلف.

وقد عرف العقاد آثار شوبنهور ومؤلفاته معرفة جيدة ودرسها، واعتاد النظر في تفسيره للإرادة، وأدرك أهميته بالنسبة إلى الميتافيزيقا، فقدرتنا على النظر في نفوسنا التي تكمن في الانطواء الاستبطاني هي التي تقودنا مباشرة إلى اكتشاف الإرادة، فعلم ما وراء الطبيعة مستحيل من طريق العقل، ولا سبيل إليه إلا من طريق الإرادة التي تحيط بكنه الأشياء[٢].

والإرادة الكلية عند العقاد هي التي تختفي وراء مظاهر الحياة وهي التي تتجسم في الأفعال التلقائية، وهذا هو ما يشعر به الإنسان حين يواجه مفاتن الجمال، وقد مرَّ معنا أنَّ الجمال هو الحرية "فالوظيفة تخلق العضو: هذه حقيقة مقررة، والإنسان لا يمشي لأنَّ له قدمين بل هو له قدمان لأنَّه أراد أن يمشي، وهو لا ينظر لأنَّ له عينين بل هو ذو عينين لأنَّه أراد أن ينظر وهكذا قل في جميع الأعضاء والجوارح"[٣].

لقد كان مفتاح آراء العقاد هو فكرة الإرادة، ويمكن ردُّ أفكاره إلى معنى من معاني الإرادة الحرة أو إلى شكل من أشكالها، فهو لم يكتف بعرض آراء شوبنهور في الجمال، بل ذهب إلى ترجيح رأيه على رأي شوبنهور، ويمضي في ذلك فيقرر أنَّ المادة الصماء لا جمال فيها ولا أنس و أنَّها تقبض الصدر وتثقل على الطبع، ليس لأنَّها عارية عن الفكرة، فما من شيء محسوس إلا له فكرة مكنونة في رأي شوبنهور، ولكنها تقبض الصدر وتثقل على الطبع لأنَّها تمثل الركود والجمود أو تمثل التجرد من الإرادة والحرمان من الحرية والخضوع المطلق للقانون والضرورة، فالأشياء، في رأي العقاد، "تحزننا بما فيها من معاني

---

[١] – المصدرنفسه والصفحة.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٤٦.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٢٥٠– ٢٥١.

الخضوع وتفرحنا بما فيها من معاني الحرية، أوهي تحزننا كلما قلَّ نصيبها من الإرادة وتفرحنا كلما عظم نصيبها من هذه الحرية"[١].

والأمر عند العقاد مختلف إذ يرى أنَّ الحرية هي العنصر الذي لا يخلو منه إدراك الجمال أو خلق الجمال في عالم الحياة أو عالم الفنون، ومهما نبحث عن مزية تتفاضل بها "مراتب الجمال في الحياة لا نجد هنالك إلا مزية واحدة هي حرية الاختيار التي يفضل الإنسان الكامل مَن دونه من المرجوحين في صفات النفوس وسمات الأجسام، ثم يفضل بها الناس عامة الأحياء، ثم يفضل الأحياء طبقة النبات، ثم يفضل بها النبات الأشياء الجامدة أو المادة الصماء، على أنَّ المادة الصماء نفسها تتفاضل في الجمال بحسب ما يبدو لها من حرية الحركة ومشابهة الإرادة فتروقنا النيران والرياح والأمواه وتطلق في نفوسنا خوالج الحياة ونعاطيها شيئاً من العطف لا نعاطيه لغير الأحياء، وليس لها فضل ظاهر على عامة الجماد إلا بما تخيله للناظر من حرية الإرادة ومحاكاة الحياة"[٢].

ونرى في كلام العقاد السابق إشارة إلى العناصر الأربعة في الطبيعة هي الماء والهواء والتراب والنار. والعقاد ينحو بالحرية نحو المعنى المستلزم للوعي والراجع للإرادة، ولكنْ كيف يسوغ القول: إنَّ الحرية ميزة الجمال في ذاته؟ والحرية لمدرِك الجمال لا للجمال ذاته بدليل وجود الجمال في النبات مثلاً، إلا إذا أردنا بالجمال جمال الفعال الإنساني، وهنا تبقى مشكلة صلة حرية الاختيار، وأنَّها ليست ملازمة للجمال على إطلاق الاختيار[٣].

والجمال عند الإنسان، في رأي العقاد، لا يكون بغير إرادة ووعي وحرية حتى يتجاوز المقيد إلى المطلق[٤]، وهو ما يذكرنا بموقف شيللر حينما يقول: "... باستطاعة الجمال أن يصبح وسيلة تقود الإنسان من المادة إلى الشكل، من الإحساسات إلى القوانين، من الوجود المحدود إلى الوجود المطلق... ولا يوجد في الإنسان سلطة أخرى غير إرادته، ولا يمكن أن يلغي حرية الإنسان سوى ما يلغيه هو نفسه أي الموت، وكل ما يسلبه وعيه"[٥].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٦١.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٧– ٤٨.

[٣] – ينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٢١٠–٢١١.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٨.

[٥] – شيللر. فردريش: **(رسائل في التربية الجمالية للإنسان)**، ص/١٦٧– ١٦٩.

يخلص العقاد من كل ما تقدم إلى أنَّ الحرية المنظومة أو الحرية التي تظهر بين قيود الضرورات هي سرُّ الجمال في الفنون كما أنَّها سرُّ الجمال في الحياة، وإنَّ أمنية الإنسان القصوى التي يتطلع إليها من الحياة والفنون هي الحرية لا القوة ولا الغنى ولا السعادة، إذ هو يطلب القوة والغنى ليكون حراً وهو ينال السعادة بفضل الحرية ولا ينال الحرية بفضل السعادة[١]. ونرى أنَّ الحرية وسيلة إلى السعادة بخلاف ما ذهب إليه العقاد، ومن ثمَّ فهي هدف الوجود الإنساني.

إنّ العلاقة بين الحرية والجمال عند العقاد مترابطة ترابطاً جدلياً، ويصعب التفريق بينهما، ولم يكن العقاد مبدعاً في نظريته الجمالية على اجتهاده في صياغتها، بل كان ناقلاً مضطرباً بين النقل والإبداع، بعض الأحيان، وهو ما تبنَّى فكرة الحرية وتعميمها، ولم يظهر لنا ثقافته الدينية في آرائه الجمالية، فكان له مفهوم خاص فيه الكثير من الإيجابيات، وقليل من السلبيات التي أظهرت تقلقله في تقديم نظريته الجمالية، ذلك أنَّه وسع فكرة الحرية وجعلها غاية كل شيء.

٢ - الجلال:

يعود ظهور مفهوم الجلال في الدراسات الجمالية الأوربية إلى لونجينوس المزيف[٢] في بحثه عن (الجليل)، ويعدّ أول من أدخل هذا المصطلح إلى الفكر الجمالي وتناول هذا المفهوم بالرسم والتحليل، وهذا لا يعني مطلقاً أنَّه هو نفسه المصدر الأول لمفهوم الجلال[٣]،

---

[١]- ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٥٢.

[٢]- ذهب الباحثان في علم الجمال فؤاد المرعي وسعد الدين كليب إلى عدّ لونجينوس مزيفاً، لأنَّ بحث "الجليل" منسوب إليه خطأ، فقد عاش لونجينوس في القرن الثالث، على حين أنَّ البحث المكتوب يعود إلى القرن الميلادي الأول، وذهب فؤاد المرعي إلى هذه التسمية تسهيلاً لتحديد المسألة تحديداً منسجماً والتقاليد السائدة حتى الآن.

ينظر: المرعي. فؤاد: **(محاضرات في علم الجمال)** منشورات جامعة حلب، ٢٠٠٤م. ص/٦٣ الحاشية.

وينظر: كليب. سعد الدين: **(البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي)**، ص/١٤٣ الحاشية.

[٣]- ينظر:المرعي. فؤاد: **(محاضرات في علم الجمال)**، ص/٦٣.

ولا نجد قبل لونجينوس أيّ اهتمام فلسفي بهذا المفهوم، وكان كثيراً ما يشير إلى دراسات سابقة عليه، ولاسيما اسم سابقه في دراسة الجليل تسيسيلي الذي لم تصل مؤلفاته إلينا، مما يعني أنَّ لونجينوس ليس هو المصدر الأول لمفهوم الجلال[1].

ولكن إذا كان التفكير الفلسفي قد تأخر في معالجة مفهوم الجليل، فإن الفنّ، ولاسيما فن العمارة، قد جسّد في مرحلة مبكرة من تاريخه، الكثير من الظواهر والأشياء الجليلة الطبيعية منها والاجتماعية، وهذا لا يعني أنَّ الظواهر والأشياء المتصفة بالجلال لم يكن لها وجود من قبل[2].

وعلى الرغم من أنَّ لونجينوس قد أثار مسألة الجلال فلسفياً، فإن إثارته تلك لم تدفع بالتفكير الفلسفيّ إلى الاهتمام اللائق بمفهوم الجلال، حيث بقي الاهتمام به هامشياً، إذا ما قورن بالجمال. والحقّ أنَّ هذا المفهوم لم يتصدر للاهتمام إلا في الفكر العربي الإسلامي بدءاً بالقرن العاشر الميلاديّ، بيد أنَّه تأخر في حيازة المكانة اللائقة به في الغرب الأوربيّ، إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلادي، ويذهب سعد الدين كليب إلى القول: "إنّ دراسة الجلال في الفكر العربي- الإسلامي تعني، فيما تعنيه، دراسة النشأة الأولى لهذا المفهوم. نقول ذلك، على الرغم من وجود بحث (الجليل) المنسوب إلى لونجينوس الذي سعى إلى بلورة هذا المفهوم. غير أنَّ المسألة لا تتعلق بوجود هذا البحث أو ذلك، بقدر ما تتعلق بوجود حركة فكرية فلسفية أخذت على عاتقها دراسة الجلال وتبيان المشاعر المصاحبة له، والتمييز بينه وبين غيره من المفاهيم. ونشير إلى أنَّ بحث (الجليل) قد عانى من الإهمال ردحاً طويلاً من الزمن، مما جعله عديم التأثير في التفكير الفلسفي- الجمالي. وعلى أي حال، فإن المعالجة العربية الإسلامية لمفهوم الجليل تعد من المعالجات الجمالية الأولى. ولهذا فإن دراستها تضيء مرحلة مهمة من مراحل تاريخ هذا المفهوم"[3].

ثمَّة علاقة وثيقة بين الجمال والجلال في فكر العقاد يستدعي أحدهما حضور الآخر، وهما مختلفان من حيث قوة التأثير في النفس والحواس، فالنفس الإنسانية يتنازعها عاملان

---

[1]- ينظر:المرعي. فؤاد: **(محاضرات في علم الجمال)**، ص/٦٣. وينظر: المرعي. فؤاد: **(الجمال والجلال)**، ص/٩٥.

[2]- ينظر: كليب. سعد الدين: **(البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي)**، ص/١٤٣.

[3] – الصديق. حسين وكليب. سعد الدين: **(مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين)**، ص/١٥٢.

قويان هما حب الحياة والخوف من الموت، وبهذين العاملين يتعلق الشعور بالجميل والجليل[1]، معنى هذا أنَّ حب الحياة يثير فينا كل شعور بالجمال، وأنَّ الخوف من الموت يثير فينا الشعور بالجلال، وهي نظرة سلبية لمفهوم الجلال إلا إذا كان مفهوم الموت عند العقاد هنا له أثر نفسي– انفعالي فيما يدعى في علم النفس بغريزتي الحياة والموت.

ويرى العقاد أنَّ الإحساس بالجمال والجلال مرهون بهذه الثنائية لشدة صلته بها، فالجميل "هو كل ما يبعث في النفس الشعور بالرغبة والرجاء والحياة، بينما الجليل هو ما يثير الرهبة والرعب والشعور باليأس والخوف"[2]، وبذا يوافق العقاد عالم الجمال الإنجليزي إدموند بيرك الذي ذهب إلى أنَّ مفهوم الجلال يقوم على أساس الخوف والرهبة والرعب[3]، وقد مرَّ معنا أنَّ العقاد اطلع على فصول في الجلال والجمال لعالم الجمال إدموند بيرك[4]، ولا نستبعد تأثره بهذه الأفكار.

إنَّ ربط مفهوم الجلال بالخوف والرعب والرهبة لم يكن عند معظم علماء الجمال فمنهم من رفض هذا الربط، كعالم الجمال الروسي نيقولاي غفريلوفتش تشيرنيفسكي[5]، وكذلك ذهب عالم الجمال الأمريكي جورج سانتيانا إلى خطأ من يربط الجلال بالرعب والخوف والشر، وذهب إلى أنَّ أرسطو ذاته يؤيد هذا التعريف للجلال، يقول: "ولكننا نجد هنا خلطاً بين العلة العادية للجلال والجلال ذاته. إنَّ الإيحاء بالرعب يجعلنا ننكمش في ذواتنا، ثم لا نلبث أن نشعر بأنَّنا في أمان أو أن لاشيء سيؤثر فينا فيولِّد فينا حركة عكسية، فنشعر بالانفصال والتحرر، وهو الشعور الذي يتألف منه الجلال في الحقيقة. إنَّ الأفكار والفعال هي وحدها التي تتصف بالجلال، أما الأشياء المرئية فلا تصبح جليلة إلا عن طريق التمثيل والإيحاء حينما تولد في النفس انفعالاً خلقياً معيناً، في حين أنَّ الجمال ينتمي إلى الأشياء المرئية وحدها ولا يمكن نسبته إلى الحقائق الخلقية إلا عن طريق المجاز، فالذي

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)**، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٠م. ص/٢٤.

[2] – المصدر نفسه والصفحة.

[3] – ينظر: نوكس .إ: **(النظريات الجمالية)**، ص/٨٣– ٨٤.

[4] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(رجال عرفتهم)**، ص/١٩٢.

[5]– ينظر: تشيرنيشفسكي. نيكولاي غفريلوفتش: **(علاقات الفن الجمالية بالواقع)**، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣م. ص/٢٧ وما بعد.

نحوله إلى موضوع في الجمال هو إحساس، بينما في حالة الجلال نجد أنَّ الفعل هو الذي نحوله إلى موضوع. ولابدَّ أن يكون هذا الفعل ساراً وإلا لكان الجلال صفة سيئة لا نود أن نقابلها في العالم"[1].

ويبدو أنَّ إحساس النفس بتلك المشاعر المتناقضة إزاء الجمال والجلال ناجم عن إحساسها بتناقضات الطبيعة بحسب العقاد الذي يقول: "...فالجميل كل ما حبب الحياة إلى النفس وأظهرها لها في المظهر الذي يبسط لها الرجاء فيها ويبعث على الاغتباط بها، والجليل كل ما حرّض فيها الوحشة وحجب عنها رونق الحياة، فالربيع والصباح والنور والصحة والشباب والحركة والمناظر الرائقة والخضرة، والأبنية المزخرفة، كلها جميلة لأنَّها تنعش الحواس وتذكرها بالحياة. والشتاء والليل والظلمة والمرض والهرم والسكون والقفار المخيفة والأطلال الدارسة، والبروج القوية المتينة التي تنبئ بتعاقب السكان عليها، والمعابد والهياكل، والقوى الطبيعية الهائلة كلها جليلة، لأنَّها تقبض الحواس وتحيل النفس إلى التضاؤل والضعة أمام رهبة الفناء، وعظمة الطبيعة وضخامتها"[2].

إنَّ العقاد في المقبوس السابق يحدد لنا مظاهر الجلال ذاهباً مذهب لونجينوس إلى أنَّ الظاهرة الجليلة هي تلك التي تستعصي على الإنسان بحيث يظهر أمامها ضعيفاً غير قادر على تملكها[3]، ولا ندري ماذا قصد العقاد في هذا المقبوس بانقباض الحواس ؟وهل الجلال يبعث على الانقباض ؟! إنَّ هذا لم يذكره أي من علماء الجمال، وأيُّ انقباض يحدث للإنسان حينما يقف أمام ضخامة الأهرامات أو الشلالات مثلاً ؟ فنحن هنا نتأمل أشياء وظواهر ذات أحجام هائلة إلى جانب الدقة والتناسق والنظام كما يرى عالم الجمال الإنجليزي هنري هيوم[4].

---

[1] – سانتيانا. جورج: (**الإحساس بالجمال**)، ص/٣١٨– ٣١٩.

[2] – العقاد. عباس محمود: (**خلاصة اليومية والشذور**)، ص/٢٤– ٢٥.

[3] – ينظر: المرعي. فؤاد: (**الجمال والجلال**)، ص/٩٦.

[4] – ينظر: أوفسيانيكوف.م، وسمير نوفا . ز: (**موجز تاريخ النظريات الجمالية**)، ص/١٣٤.

إنَّ الجلال لا يبعث على الانقباض بل على الإعجاب، وقد يتجاوز الإعجاب بالجليل مجال "الجمال الاستاتيكي إلى مجال النظام الخلقي والذهني، وقد يكون مصدره توتر الشعور مما هو رهيب مؤلم بحيث يستأثر بكل شيء في الفكر فيكون مقابلاً للجمال"[١].

وينشأ الشعور بالجلال من إدراك ظواهر تقطع سلسلة تواتر الأحداث المألوفة في الحياة اليومية، مثل العاصفة الثلجية والنصر العسكري والثورة العارمة، والجليل لا يفرح فرحاً عادياً بل يثير عاطفة التقدير العالي الممزوج بشيء من الشعور بالقلق[٢]، فنحن يتملكنا شعور جمالي يتصف بالجلال إزاء العمليات الاستشهادية التي تحدث في فلسطين،وكذلك بطولات المقاومة الإسلامية في جنوب لبنان والأراضي المحتلة، "وفي فننا المعاصر ما يزخر بالإبداعات المتصفة بالجلال مثل قصيدة محمود درويش "أحمد الزعتر "وكذلك تمثال الشهداء في ساحة سعد الله الجابري في حلب"[٣].

إنَّ ما سبق يؤكد الشعور بالعظمة أمام ظاهرة الجلال لا الانقباض والموت كما يرى العقاد[٤]، فانتشال طفل حي يحتضر من تحت أنقاض الزلازل هو أجمل صورة يقدمها الفنان للحياة دليلاً على تجددها واستمرارها، فالجليل قد يكون جميلاً وعظيماً وسامياً في وقت واحد، وقد ذهب عالم الجمال الفرنسي إيتيان سوريو إلى أنَّ الناس وقفوا طويلاً أمام جلال الأهرامات وعظمتها، فما "من أحد إزاء ضخامة الأهرام أو أبي الهول، وإزاء بساطة تخطيطهما، إلا وتعتريه المشاعر الكثيفة التي تبعثها الجرأة، ويثيرها الغموض، وتولّدها العظمة في أغوار النفس البشرية"[٥].

---

[١] – دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٢٤٥– ٢٤٦.

[٢] – ينظر: بلوز. نايف: **(علم الجمال)**، ص/٩٩.

[٣] – ينظر: المرعي. فؤاد: **(محاضرات في علم الجمال)**، ص/٧٤.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)**، ص/٢٥.

[٥] – سوريو. إيتيان: **(الجمالية عبر العصور)**، ص/٥٩– ٦٠. نشير إلى أنَّ إيتيان سوريو ذهب إلى أنَّ الفن المصري أصبح نوعاً من الأسطورة تحاك حول شعب ذي ألغاز يملك أسراراً خارقة التصور، ويرى أنَّ "مثل هذه الظنون والمعتقدات خاطئة تاريخياً وعلمياً، ولم يكن الأغارقة على ضلال عندما نعتوا العلوم المصرية بأنَّها علوم تجريبية، ولم يتورع أفلاطون عن وصف علماء الهندسة المصريين بأنَّهم سحَّابو خيوط وشدَّادو حبال"، ينظر الكتاب نفسه، ص/٥٩– ٦٠.

ومظاهر الطبيعة من ربيع وصباح ونور وصحة وخضرة وشتاء وليل وظلمة في رأي العقاد تقوده إلى نتيجة تحدد أثر الجميل والجليل، وطبيعة الاستجابة النفسية لها، يقول:"...فالجميل مظهر القدرة، والجليل مظهر القوة، والنفس تقابل القدرة بالإعجاب والقوة بالخشوع"[1].

وهذه المناظر الطبيعية بجمالها وجلالها لا يشترط أن تكون دائماً مثيرة للجميل والجليل وما ينسجم معهما من رغبة أورهبة من دون حدوث أي انقلاب لهذا الانسجام في النفس، فالأثر لا يكون موجهاً من الخارج، أي (الطبيعة) إلى الداخل، أي (النفس) في الحالات كلها، ذلك أنَّ الجميل والجليل قد يستأثران بالنفس، فتكون الاستجابة نحوهما طبيعية، فالجميل يتفق وشعور الرغبة، والجليل يتفق وشعور الرهبة، بيد أنَّ الشعورين قد ينعسكان في النفس إذا كان الأثر موجهاً من الداخل إلى الخارج، فتكون الاستجابة غير طبيعية في الحالة النفسية غير العادية، ذلك أنَّ الجميل قد يناقض الشعور بالرغبة، والجليل قد يناقض الشعور بالرهبة، وتتحول العلاقة التي ظنناها متناقضة إلى علاقة انسجام وتجاوب.

فشعور النفس في لحظة من اللحظات بالغبن والاكتئاب نتيجة ظروف قاسية، قد يشوه أمامها كل جمال، ولو بلغ أوجه، في حين ترى في الجليل مشاركة شعورية لها في غبنها واكتئابها، فينقلب عندئذ الجمال إلى جلال والجلال إلى جمال، بل إنَّ هذه المشاركة لتصل أحياناً إلى درجة الحلول والذوبان بين نشاط الوعي الداخلي وأشياء الطبيعة، فيتحول هنا الداخل إلى خارج والخارج إلى داخل، وتمتزج قيم الجميل بالجليل، ومشاعر الرغبة بمشاعر الرهبة[2].

إنَّ العقاد فيما سبق يسير سير كانط في رؤيته أنَّ الجميل والجليل متلازمان من جهة، ومختلفان في المفهوم من جهة أخرى، بمعنى أنَّ الجميل خالد محدود، والجليل يوحي

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)**، ص/٢٥.

[2] – ينظر: اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة تأصيلية في تياراته الفنية)**، دار المجد، دمشق، ١٩٨٦م. ص/٤٢-٤٤. وينظر: مختاري. زين الدين: **(المنحى النفسي في نقد عباس العقاد وأدبه)**، ص/٥٦.

بالمطلق اللامتناهي[1]، ولا يخفى تأثر مفهوم الجلال عند العقاد بمفهوم إدموند بيرك[2]، وإدموند بيرك وكانط متوافقين في مفهومهما للجلال[3].

وذهب عبد الحي دياب إلى أنَّ العقاد سبق غيره ببحث الفرق بين الجميل والجليل، وأنَّ آراءه هذه لها "لون في محاضرات كانط عن الكتّاب الذين بحثوا الجمال والذوق، ويمكن تتبعه كذلك فيما كتب عن الجمال والجلال لدى فلاسفة الجمال"[4]، ونرى في هذا مبالغة فلم يكن العقاد قد سبق غيره بدراسة الفرق بين الجميل والجليل، ففي الفكر الجمالي العربي الإسلامي من سبق العقاد في ذلك الفرق، فمحيي الدين بن عربي له رسالة مهمة في مبحث الجلال والجمال[5].

إنَّ العلاقة بين مفهومي الجلال والجمال جدٌّ معقدة، ويصعب تحديد الخط الفاصل بين ماهيتهما، إلا أنَّ ذلك لا يعني ذوبان أحدهما في الآخر، وبذا سارت مسألة التمييز بين الجمال والجلال في تاريخ الفكر الجمالي في اتجاهين: الأول يؤكد على أنَّ الجلال هو أعلى درجات الجمال، والثاني يسعى إلى الكشف عن الجلال بوصفه نوعاً خاصاً من الجمال يمتاز بضخامة الحجم أو القدرة أو بالاثنتين معاً[6].

ومن هذا الفهم لحقيقة الجمال والجلال فإنَّ العقاد يرى علاقة وثيقة بينهما، ولكنهما مع هذا يختلفان في تصوره من حيث قوة التأثير في النفس والحواس، يقول العقاد: "فعندي أنَّ إدراك الجمال ينبغي له تهذيب في النفس، ودقة في الذوق لا تكتسبان إلا مع العلم ومعاينة ثمرات الفنون"، والأساس في ذلك استقامة الفطرة وسلامة الطبع، أمَّا "الجلال فإنه لقوته

---

[1] – ينظر: أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: (**موجز تاريخ النظريات الجمالية**)، ص/٢٦٤.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**رجال عرفتهم**)، ص/١٩٢.

[3] – ينظر: نوكس .إ : (**النظريات الجمالية**)، ص/٨٣– ٨٥. وينظر: بلوز. نايف: (**علم الجمال**)، ص/٩٩.

[4] – دياب. عبد الحي: (**عباس العقاد ناقداً**)، ص/٢٤٦.

٢– ينظر: ابن عربي. محيي الدين محمد بن علي الطائي: (**كتاب الجلال والجمال**)، حققه وضبطه وقدم له: عبد الرحيم مارديني، دار آية ودار المحبة، بيروت، دمشق، ٢٠٠٢– ٢٠٠٣.

وينظر: (**رسائل ابن عربي: كتاب الجلال والجمال**)، تحقيق: محمد شهاب الدين العربي، تقديم: محمود الغراب، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٧ م.

[6] – ينظر:المرعي. فؤاد: (**محاضرات في علم الجمال**)، ص/٧٩– ٨٠.

الضاغطة على الحواس يضطر النفس إلى الشعور به قسراً ما دامت على استعداد له، ويندر أن تعرى نفس عن استعداد للشعور بالجلال"[١]، وبهذا الفهم للجمال والجلال نقد الشاعر حافظ إبراهيم يقول: "يعجبني من حافظ جلاله في شعره، يعجبني منه ذاك الجلال، وإنْ كنت أعتقد أنَّ الجلال الظاهر لا يتطلب من شعرائه سمواً في المشاعر أو أفضلية لها على شعر الجمال"[٢].

ونرى من خلال ما سبق أنَّ اهتمام العقاد بمفهوم الجلال قليل إذا ما قارناه باهتمامه بمفهوم الجمال، وما طرحه العقاد في مفهومه عن الجلال، ولاسيما فيما يتعلق بالأثر النفسي – الانفعالي من مصطلحات كالرغبة والرهبة والخوف والوحشة وغير ذلك هي صفات الجلال كما يؤكدها علم الجمال المعاصر، ولم يتعرض العقاد في كتاباته للجلال الإلهي، واكتفى بالحديث عن الجلال في العالم وفي الحياة الإنسانية، ونشير هنا إلى أنَّ الفيلسوف الألماني فردريك هيغل نفى الجلال عن الحياة الإنسانية، وربط فكرة الجلال بفكرة اللامحدودية واللانهائية أو المطلق، فما هو نهائي ومحدود، لا يعده هيغل من الجلال كالإنسان والكون، أما مفهوم الله فهو مطلق، وعلى هذا فثمَّة جليل واحد عند هيغل هو الله[٣].

إنَّ العقاد في رؤيته لمفهوم الجلال متأثر بآراء من سبقه من علماء الجمال ولاسيما إدموند بيرك ولم يكن العقاد مبدعاً في تنظيره لمفهوم الجلال، فحديثه عن الجلال حديث عام لا يرقى إلى مستوى ما كتبه علماء الجمال، وإنْ كانت ميزة العقاد هنا أنَّه من أوائل الكتاب الذين اهتموا بمفهوم الجلال في الفكر العربي المعاصر.

٣ ـ القبح:

[١] – العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)**، ص/٩٨.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)**، ص/٩٨.

[٣] – ينظر: هيغل. فردريك: **(المدخل إلى علم الجمال)**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،١٩٨٠م، ص/١٣٢– ١٣٣. وينظر: هيغل. فردريك: **(الفن الرمزي)**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩م، ص/٩٢ – ٩٦.

تعدُّ العلاقة بين الجمال والقبح – أو الشر بلفظ العقاد– جدلية ترتدُّ إلى الكمال الفني، وتصوير القبح، في رأيه، يبرز لنا الجمال[١]، ومن ثمَّ يرى أنَّ التعبير عن القبح أو الشر غير القبيح في ذاته، وأنَّه لا يجوز لنا أن نقول عن الشاعر: إنَّه قبيح إلا إذا كان ولعه بالقبح أو الشر "يعميه عن الخير ويحجبه عن الكمال"[٢]، وقد مرَّ معنا أنَّ العقاد ربط الجمال بالحرية[٣]، وإذا ما كان الجمال هو حرية حركة الحياة في الجسد الإنساني، فإنَّ هذا الجمال ينـــزاح نحو القبح حينما يعترضه عائق ما، يعوق "وظائف الحياة فيه عن حرية الحركة، مما يحول من دون إعجاب النفس به ونشاط الروح إليه، وهذا العائق هو ثقل حركة الحياة في جسد الإنسان أو روحه"[٤]، وهو ما يذكرنا بقول عالم الجمال الروسي نيكولاي غفريلوفتش تشيرنيفسكي، الذي ذهب إلى أنَّ الشيء القبيح هو الذي لا ينبئنا بالحياة ولا بتطورها المنسجم[٥].

وينقسم القبح إلى ظاهر وباطن، فالقبح الظاهر هو ما يتعلق بالجسد (العرض) أو بالمادة عموماً، فهو "كل نقص نراه في الطبيعة من الضعف والتشوه والمرض"[٦]، أمَّا القبح الباطن فهو ما يتعلق بالأخلاق "ولعله القبح الحقيقي الوحيد الذي لا يمكن أن يكون له وجه جميل، على صعيد الوظيفة، وهو خاص بالإنسان وحده في علاقاته الاجتماعية"[٧]، ويطلق على الأفعال المذمومة، وكل فعل يحق للإرادة الصالحة أن تقاومه، بمعنى أنَّه الرذيلة والخطيئة[٨].

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٥٢٥.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٩.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٢٧. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٨– ٤٩.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٢. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٩.

[٥] – ينظر: تشيرنيشفسكي. نيكولاي غفريلوفتش: **(علاقات الفن الجمالية بالواقع)**، ص/٢٢.

[٦] – صليبا. جميل: **(المعجم الفلسفي)**، ص/٦٩٥.

[٧] – كليب. سعد الدين: **(البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي)**، ص/١٩٩.

[٨] – ينظر: صليبا. جميل: **(المعجم الفلسفي)**، ص/٦٩٦.

وقد أخذ القبح في فكر العقاد صفة مقابلة لمفهوم الجمال، فقبح الجمال وجميله شيء واحد، وجحيم الجمال ونعيمه شيء واحد[1]، وعلى الإنسان أن يمتلك وعياً جمالياً يرتفع فيه إلى الرقي الروحي، ويترفع فوق مطامع "النفس كي يقبل الجميل والقبيح ويرضى بالحميد والذميم"[2].

وللعقاد موقف آخر في فهمه لمشكلة القبح، فيوم عرف الإنسان الشيطان كانت فاتحة خير، لأنَّها كانت فاتحة التمييز بين الحسن والقبيح، ويوم عرف الإنسان النور عرف الظلام، والخير ليس خلواً من الشر وكفى أو ابتعاداً وعجزاً عنه أو مخالفة له فقط، فالخير قائم بذاته، وهو القدرة على فعل الحسن كما هو القدرة على فعل القبيح، وهذا ما ميّز آدم وفضله على الملائكة[3].

ويذهب إلى أنَّ الجحيم والنعيم في عبادة الجمال شيء واحد باسمين مختلفين كما هو القبيح والجميل، ويضرب مثلاً الشاعر الألماني هيتـــي الذي كان يعبد الجمال ويعشق كلَّ جميل، وكان من عبادة الجمال في جحيم أو قل في نعيم[4]:

خذا بطن هرشى أو قفاها فإنَّما   كلا جانبي هرشى لهنَّ طريق

فـــ"هرشى" طريق واحد حيثما أخذتها، وقد كان بدوي في حضرة الخليفة عمر بن عبد العزيز يتمثل بالقرآن فقال: [الله رحيم غفور] فقال الخليفة: بل قل: "غفور رحيم"، فأنشد البدوي:

خذا بطن هرشى أو قفاها فإنَّما   كلا جانبي هرشى لهنَّ طريق

فهذا البدوي لم يكن يدري ما الفرق بين رحيم غفور وغفور رحيم، يقول العقاد: "وكذلك الأمر في عبادة الجمال ولكن بغير تخطئة ولا تــثــريب، فأنت إذا وجدت من يخطئك حين تقدم الرحمة على الغفران في قراءة بعض آيات القرآن، فكن على اطمئنان في

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٧٤٩.

[2] – العقاد. عباس محمود: (**أنا)**، ص/٢١٠.

[3] – ينظر: العقاد. عباس محمود، **(إبليس)**، ص/١٠-١٣.

[4] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٧٤٩.

قرآن الجمال، وثق أنَّك إذا قلت: النعيم، وأنت تعني الجحيم، أو قلت: الجحيم، وأنت تعني النعيم فلا لوم عليك ولا مخالفة للحقيقة! لأنَّ جحيم الجمال ونعيمه شيء واحد، ولأنَّهما داران موضوعتان على رسم واحد وفي سعة واحدة، ولا فرق بينهما داخلاً ولا خارجاً إلا اللوحة التي على الباب"[١].

وقد بدأت الثورة على تقليد الجمال وتصوراته الكلاسيكية تسري منذ القرن التاسع عشر، وغلب التعبير عن القبح في الأدب والتصوير والنحت حتى أصبح وصف النقص الجسماني والروحاني وتصوير جوانب التشويه من سمات الفن الحديث "وعلى هذا فتح القبح آفاقاً واسعة وألهمه التعبير عن قيم استطيقية جديدة، وامتلأت معارض الفن اليوم بصور هي أقرب ما تكون إلى رسم البدائيين والأطفال، ولم يعد الجمال يتمثل اليوم فيما كان يعرف عند قدماء اليونان من تناسب وائتلاف أو اكتمال واتزان"[٢].

وهذا ما عرض له العقاد في حديثه عن ربّة الجمال أو تمثال فينوس ميلو[٣] وموقف الشاعر هيتي منها، وذلك في مقاله: "ربَّة الجمال بلا يدين ...!" فتحدث عن الشاعر الألماني هيتي الذي كان في جحيم من عبادة الجمال، فهجر وطنه ألمانيا أو هجَّره وطنه، وعاش في فرنسا مشرَّداً تبسم له الدنيا ساعة وتعبس ساعات، فدبَّ الخلل في جسمه وسرت إليه مبادئ الشلل الذي أقعده بعد ذلك ثماني سنوات طريح الفراش، وذهب ذات يوم إلى متحف اللوفر يودع أقانيم الجمال وينظر إلى الصور والتماثيل والنفائس والآثار التي كان لا يمل التردد بين محاسنها ومحاسن الحياة، وهناك وقف بين يدي الزهرة ربة الجمال يبتهل إليها بالصلاة، ويطيل الدعاء ويكثر من التذكر والتفكير، ثم ناداها: "مدي يديك يا ربَّة الجمال ..." ولكنه أفاق من غشية صلاته فإذا ربَّة الجمال لا تسمع، وإذا هي بغير يدين!

وذهب العقاد إلى أنَّ "ربَّة الجمال هنا بلا يدين حسًّا ومعنًى، وليس لها بإنقاذ العابدين يدان لا في التمثال المصور ولا في عالم التصورات والخيالات"[٤].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٧٤٩–٧٥٠.

[٢] – مطر. أميرة حلمي: **(فلسفة الجمال)**، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٢م. ص/٨٤– ٨٥.

[٣] – تمثال موجود في متحف اللوفر وهو من غير ذراعين.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٧٥٠.

ويتساءَل العقاد لِمَ كانت ربَّة الجمال بغير يدين؟ ويبين تفسير ذلك بقوله: "إنَّه لغرابة الجمال في هذه الدنيا، وإنَّه هو كمال علوي من العالم السماوي هبط، وهو في هذه الأرض كالغريب الطريد لا حول له ولا قوة، ولا طاقة له بمغالبة الشرور والشهوات التي تعيث فيها، حتى يؤوب إلى وطنه ويرتفع إلى سمائه فيعتزُّ هناك وتمتد له يدان"[١]، ونرى أنَّ الجمال هو مصدر قوة الإنسان في مقاومة الشرور، وهذا يخالف ما ذهب إليه العقاد في نصه الإنشائي السابق.

إنَّ العقاد متأثر بالفكر العربي الإسلامي، فالصورة المعنوية (الجَوْهر) أجمل من الصورة المتجسدة (العَرَض)، حيث إنَّ الصورة في تجردها معنوياً تبقى محافظة على طبيعتها الإلهية (النفخة) دون أن تتدنس بالمادة، وهذا الجمال في فكر العقاد يعود إلى جمال الله، ولا يعقل أن يصدر عن الجميل قبيح، فالله جميل يحب الجمال بحسب العقيدة الإسلامية[٢]، وكلّ ما صدر عنه بالضرورة جميل، أمّا القبح فعارض وهو من علائق المادة الترابية، فكل ما خلق الله جمال في جمال، وبهذا ينتفي حكم القبح من الوجود ولا يبقى إلا الجمال.

ويشرح العقاد أثر الجمال الباطن أو حلاوة الباطن التي تفتتن بها الضمائر، وإنْ أعرضت عنها العيون[٣]، فإنَّ كان القبح ظاهراً فإنَّ هذا القبح ينطوي على الجمال، وكأنَّ وظيفة القبح تكمن في تبيان الجمال. وهذا يذكرنا بموقف الجيلي من الجمال الإلهي، فهذا الجمال الإلهي المتجلي في المخلوقات تعبير عن جمال خالقها الأكمل، وبهذا ينتفي حكم القبح من الوجود ولا يبقى إلا الحسن، فالعالم المطلق المعبّر عنه بالمخلوقات حسن مطلق ظهر في المجالي الإلهية، "وسميت تلك المجالي بالخلق وهذه التسمية أيضاً من جملة الحسن الإلهي فالقبيح من العالم كالمليح منه لكونه مجلى من مجالي الجمال الإلهي، لا لِتنوع الجمال، فإنَّ من الحسن أيضاً إبراز جنس القبيح على قبحه لحفظ مرتبته من الوجود، كما أنَّ من الحسن الإلهي إبراز جنس الحسن على وجه حسنه لحفظ مرتبته من الوجود[....] والقبح

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٧٥٠-٧٥١.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(التفكير فريضة إسلامية)**، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧١م، ص/٩٨. ويشير العقاد إلى حديث رسول الله ﷺ: (... إنَّ اللهَ جميلٌ يحبُّ الجمال ...). ينظر نص الحديث في: ابن الحجاج. الإمام مسلم: **(صحيح مسلم)**، رقم (٩١).

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(المرأة ذلك اللغز)**، ص/٩٥.

من الأشياء إنَّما هو للاعتبار لا لنفس ذلك الشيء، فلا يوجد في العالم قبح إلا باعتبار، فارتفع حكم القبح المطلق من الوجود فلم يبق إلا الحسن المطلق..."[١].

ويقف العقاد من قبح المرأة موقفاً غريباً غرابة مواقفه منها، فيرى أنَّ القبح محمود للمرأة لأنَّه عصمة وطهارة، وهو في موازين الأخلاق أرجح من الجمال[٢]، ثم يناقض رأيه، فيرى أنَّ القبح ليس بضمان وليس بحماية "لأنَّ الفرق بين المرأة الجميلة وبين المرأة القبيحة في مجال الغواية والإغراء كالفرق بين من يفرُّ من الشرك وبين من يسعى إليه ويتمنى الوقوع فيه"[٣].

وجمالية القبح تتجلى حينما تلجأ المرأة القبيحة إلى طلب التعويض على السنة المشهورة بمركب النقص في علم النفس الحديث، فتقبل على المحاسن الذهنية لتستعيض بها عن المحاسن الجسدية "وتخلق لنفسها لزوماً لا غنى عنه في البيت يحسن القيام على التدبير والتربية وحسن السهر على راحة الزوج والأبناء، ويرضيها أن تنجح في الأمومة إن فاتها النجاح في الغزل والظهور، فتسعد بأبنائها ويسعدون بها، ويدخل في روع زوجها أنَّها ألزم له من صويحبات السهرات والخلوات، فيعطيها احترامه واهتمامه، وقد يعطيها فوق ذلك قلبه وهواه"[٤].

ويستطرد العقاد فيرى أنَّ نكتة أخرى لا تجوز الغفلة عنها عند الكلام على عجائب الجمال والقبح في علاقات النساء والرجال، فالمرأة الحسناء لا يهمها مئات الرجال الذين يعجبون بها فترفضهم وتعرض عنهم، وما يهمها رجل واحد فقط تعجب به هي ولا تريد أن يرفضها ويعرض عنها "ويحدث كثيراً أنَّ المرأة الحسناء تحب من لا يحبها وتفقد الإعجاب ممن تخصه بإعجابها، ويحدث كثيراً أنَّ هذا الرجل الذي تحبه ولا تنال إعجابه يكون في ذلك الحين مشغولاً عنها بامرأة دميمة أو قليلة الحظ من الجمال بالقياس إليها، ويحدث كثيراً

---

[١] – الجيلي. عبد الكريم: **(الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل)**، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٧٠ م. (٨٩/١).

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(المرأة ذلك اللغز)**، ص/٩٢.

[٣] – المصدر نفسه والصفحة.

[٤] – المصدر نفسه، ص/٩٣.

أنَّ المرأة الدميمة تكون أدرى بفن التحبب إلى الرجل الذي تهواه ويهواها، أو تكون على الجملة أعرف بوسائل الاحتفاظ بغنيمتها، وأقدر على صيانتها ودرء المخاطر عنها"[١].

إنَّ الشر أو القبح الباطن، في رأي العقاد، بمنزلة القبح من الناحية الجمالية شريطة أن تكون النظرة إليه خالصة لوجه الجمال، حينها يصبح جمال الشر كجمال القبح، فالبركان شرٌّ مستطير يثير في النفس الرعب والخوف والهلع عند عامة الناس، بيد أنَّ الفنان يرى في ثورته أجمل المناظر التي تتملاها العيون "وتهتز لها النفوس وهو مع هذا يهيج على المدائن فيدمرها، وعلى الأحياء فيقتلها وعلى التماثيل البديعة فيتلفها، فهو من هذه الناحية شرٌّ يُستَدفَع وبلاء لا يستطاب، فإذا قلنا: إنّ البركان جميل، فنحن لا نقول إنَّه جميل لأنَّه شرٌّ يوبق ويهلك ولا يشفق، وإنما نقول: إنَّ الجمال فيه معزول عن الشر في السبب والمظهر، فلو أَمِنَّا شرَّه لخلص لنا جماله، وطابت لنا رؤيته بغير تنغيص ولاحذر"[٢]، ومعنى هذا أنَّ النظر إلى الشر على أنَّه مصدر هلاك وبلاء يفقده في النفس جماله وجلاله وروعته[٣].

على أنَّه لا يوجد شيء في الدنيا هو شرٌّ في ذاته و لذاته، وإنما يكون شرًّا حين يضاف إلى غيره ويستعمل في موضعه، وربما كانت مسألة الشر في بعض الأحيان مسألة أساس ولباب، فالسم، في رأي العقاد، قليله خير وكثيره شر، "وقد يكون قليله وكثيره جميل المنظر إذا اجتزأنا منه بالنظر البعيد"[٤].

فالخير في الجمال، والشر في القبح، أما الحكم الجمالي عند العقاد فحكم نسبي يختلف من شخص لآخر، وربما كانت مسألة الشر مسألة نسبية تتعلق بأفراد وأوقات لا مسألة عموم ودوام، فما يكون شراً لهذا يكون خيراً لذلك، وما يُتقى شره في زمن قد يطلب خيره في زمن سواه، فهو ليس بالقبيح على إطلاقه، ومادام كذلك فلا تناقض بينه وبين الجمال، ولا حرج على الفنان أن يوجه إليه ملكة الفن الجميل[٥]، وموقف العقاد هنا يذكرنا بما ذهب إليه

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(المرأة ذلك اللغز)**، ص/٩٣– ٩٤.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٥٢٥.

[٣]– ينظر: مختاري. زين الدين: **(المنحى النفسي في نقد عباس العقاد وأدبه)**، ص/٦٠.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٥٢٦.

[٥]– ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٥٢٦.وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٢٣٧– ٢٣٨.

الفيلسوف الألماني غوتهولد ليسينغ في معرض حديثه عن القبح، فقد ذهب إلى أنَّ استخدام القبح في الفن هدفه إبراز قيمة الجميل[١].

ويرى العقاد أنَّ الشر أو القبح الباطن غير الجمال، ولكن لا يلزم منه أنَّ الشرير غير الجميل، فقد يكون القبح الباطن في الجميل، والجمال في القبح الباطن، ومن هنا ينطوي وصف القبح الباطن في وصف الجمال، ويجمع الشاعر بين الوصفين ولا مطعن عليه في الذوق أو الفن أو الإحساس، لأنَّ تصور الشر في ذاته غير عمله وتسويغه، فلا حرج على أحد أن يتصور الشر أو القبح الباطن ويعرفه، والحرج أن يعمله ويستحسنه، ويكون ذلك من ناحية الأخلاق لا من ناحية البلاغة والتصوير، فإذا كانت العقرب تلدغ الناس وتميتهم، فلا لوم على المصور أو الفنان أن يصور العقرب، بل اللوم عليه أن يجعلها تلدغ وتميت، وأن يستحبَّ منها اللدغ والإماتة، وهو حين يفعل ذلك لا يكون مصوراً ولا ينصرف منه إلى ملكة التصوير[٢].

إنَّ الممازجة بين الجمال والقبح في فكر العقاد دفعه إلى القول بأنَّ القبح والجمال قد اجتمعا كثيراً في الطبيعة والحياة، وبناء على هذا فليس من المستغرب اجتماع القبح والجمال في القصيدة الواحدة، وفي سائر الفنون، "بل لقد كان القبح نفسه، وهو نقيض الجمال موضوعاً للفنون الجميلة من شعر وتمثيل وتصوير، فلم نستغرب مجيئه في ذلك المعرض، ولم يمنعنا دور القبح أو الشر الذي يمثله الممثل أو يصوره المصور أو يصفه الشاعر أن نعرف فيه مزية الأداء الجيد الجميل"[٣].

إنَّ العقاد يعدُّ القبح قيمة جمالية فقد سمح بالتعبير عن القبح لا لفضحه وبيان دناءته، بل لإبراز قيمته الفنية والجمالية، فشعار الفنون يتضمن أنّ كلّ ما يؤدى أداءً جميلاً هو موضوع صالح للقلم والريشة، "وعلى هذا يعطينا الشاعر جمالاً حين يعطينا الجثة الميتة في

---

[١] – ينظر: المرعي. فؤاد: **(الجمال والجلال)**، ص/٥٨.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٥٤٤.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٥٢٥-٥٢٦.

قصيد جيد الوصف والأداء ويفعل شيئاً حسناً حين يتقن تمثيل الغدر والدناءة والإثم والرذائل الشائنة لمن يقارفها من الناس"[١].

وقد طبّق العقاد نظريته هذه على الشاعر"بودلير" ودافع عن شعره[٢]، ذلك أنَّ التعبير الفني عن جمال القبح قد يتيح للفنان حرية التعبير عن خواطره المحتجبة، ومشاعره الخفية، ويبيح له في الوقت نفسه أن ينسج لهذا المفهوم الجمالي الإهاب الذي تريده طبيعته، وحالته النفسية، على الرغم من أنَّه يبدو منافياً في ظاهره للقيم الجمالية والخلقية، إلا أنَّه لا ضير إذا كان الغرض بيان حقيقة جمالية، فبودلير قدم برأي العقاد في ديوانه "أزهار الشر" صورة رائعة عن جمال القبح والشر، وما كانت ثورة بودلير على الطبيعة إلا ضرباً من ثورة الضمير على ظلم الشرور وكان إمعانه في النظر إلى الدمامة اشمئزازاً يأخذ من نفسه الكليلة مأخذ الانتقام[٣].

ويذهب العقاد في مقام الدفاع عن شعر بودلير أبعد من ذلك حين يتساءَل قائلاً: "أليس من وظيفة الفنون أن تحرك فينا الشعور بالحياة، وتنبه فينا كوامن الإحساس بكل ما في هذا الوجود الذي نعيش فيه؟ فالفن لا يخطئ حين يمثل القبح المخيف، والخوف في ذاته كالسرور إذا قسناه بمقياس الإحساس ولم ننظر إلى العواقب وراءه والأسباب، ولكننا إذا أجزنا للشاعر أن يتخذ القبح موضوعاً في بعض الأحيان لا نبرئه من تهمة المسخ والانحراف حين ننظر في شعره فلا نرى فيه إلا الشر والقبح والخوف والانقباض، فنقول: إنَّه شاعر يصف ما يحسه ويجيد وصفه وأداءه، وإنَّه يُحس هذا دون غيره لأنه ممسوخ منحرف منقوص الحظ من العبقرية والحياة"[٤].

فالقبيح، إذاً، هو الناقص المتنافر أو المشوه. وهذا ما يذكرنا بقول شارل لالو، عالم الجمال الفرنسي المعاصر، "لكي تكون الطبيعة قبيحة، يجب أن تبدو أنَّها أخطأت هدفاً ما،

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٥٢٦.

[٢] – المصدر نفسه والصفحة.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٣٢١-٣٢٢.

[٤] – المصدر نفسه، ص/٥٢٦.

وأن نتهمها، إلى حدّ ما شعورياً، بأنَّها فشلت في تطبيق صياغة فنية ملازمة والتي بدونها تكون لا جمالية، والقبح في الطبيعة هو مبدئياً المسخ الأعجوبي"[1].

ويبرز العقاد جمال القبح أيضاً حينما يسوق ما روي عن ليوناردو دافنشي المصور العظيم بعبارته، فقد كان ليوناردو يختار لصوره أبشع الوجوه وأقبح الأشكال والأجسام، ويحاول أن يخلق فيها حالات شعورية جميلة مناقضة للبشاعة والقبح كالضحك والسرور، فقد كان ليوناردو "يتصيد في الناس كلَّ قبيح في الظاهر والباطن، فيسقيهم الخمر، ويقصُّ عليهم النوادر المضحكة ليغربوا في الضحك، ويلمح عندها على وجوههم المنكرة سرور البشاعة المخيف يلتقطه لتوه ويسجله في كناشته[2]، وهو سعيد بتصويره الجميل لذلك المنظر القبيح"[3].

إنَّ فلسفة الجمال تُعْنَى بالقبح قدر عنايتها بدراسة الجمال، فقد عدَّها العقاد قيمةً إيجابيةً تطلب لذاتها، وهدفاً يسعى الفنان بإرادته إلى تحقيقه في عمله الفني، ورأينا أنَّه جعل القبح قيمة في فلسفة الجمال بل نوعاً من أنواعه، وهو موقف يشبه إلى حدٍّ ما موقف عالم الجمال الأمريكي ولتر ستيس الذي ذهب إلى أنَّ القبيح ليس ضد الجميل، بل هو نوع من أنواعه، يقول: "إنَّه نوع من الانطباع الاستاطيقي، وكل انطباع استاطيقي بما هو كذلك جميل، ولو أنَّنا عرَّفنا الجمال بأنَّه امتزاج المفاهيم التجريبية غير الإدراكية المنفرة مع الجمال الإدراكي، فسوف يكون القبح عندئذ نوعاً من الجمال"[4].

أمَّا إذا فُهِمَ القبح بأنَّه قصور في العمل الفني عن تحقيق شروط فنية معينة، أو أنَّه فقدان معيار جمالي معين، "فلا يجوز هنا عدّ القبح قيمة يسعى الفن إليها أو موضوعاً في فلسفة الجمال لأنَّه انتقاص للقيم الفنية ونقص في العمل الفني"[5].

---

[1] – لالو. شارل: **(مبادئ علم الجمال)**، ص/٧٥– ٧٦. وينظر: كليب. سعد الدين: **(البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي)**، ص/١٩٨.

[2] – كناشته: الأوراق تجعل كالدفتر تقيد فيها الفوائد والشوارد.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٥٢٥.

[4] – ستيس. ولتر: **(معنى الجمال)**، ص/١٠٢.

[5] – مطر. أميرة حلمي: **(فلسفة الجمال)**، ص/٨٤.

ثالثاً ـ الموضوع الجمالي:

يتصل الموضوع الجمالي بجوهر الإنسان، وهو موضوع محرض على التأمل، الذي يؤدي إلى تفاعل بين الذات والموضوع، وهو تحريض يتناسب مع المعرفة، فكلما ازدادت معارف الإنسان ازداد أثر المحرض.

والمعرفة لقاء بين الذات العارفة والموضوع الجمالي الذي هو محرض معرفي يدفع الإنسان إلى معرفة هذا الموضوع، ورؤيته تدفع إلى البحث عن سرِّ جماله، فهو يهزّ الإنسان ويحرره من القيود التي تحول دون إدراكه، وينعكس بوساطة أدوات الجسد في موقف مادي أو محسوس مدرَك، ذلك أنَّ المعرفة الجمالية هي تواصل حي يتم فيه التكامل بين جوهرنا وجوهر الموضوع الجمالي، هذا التواصل لا يعني ذوبان المتلقي في الموضوع الجمالي وإنَّما يعني اكتشافاً معرفياً ذاتياً كان الموضوع الجمالي هو المحرض فيه.

إنَّ الموضوع الجمالي موضوع معرفي يساعد الإنسان على اكتشاف الجمال والحب الكامنين فيه بالقوة، وهو كل ما يثير في الإنسان موقفاً جمالياً معرفياً، فكل ما يحرضنا على اتخاذ موقف جمالي هو موضوع جميل.

وتحديد طبيعة الموضوع الجميل يكون بمعرفة مصدره، وهو أمر ضروري لمعرفة وظيفته. ويمكننا أن نعد كل ما في الوجود موضوعاً جميلاً، وأن نحدد مصدرين لهذه الموجودات لا ثالث لهما: الأول إلهي والثاني إنساني. تحت الإلهي نضع ما نسميه بالجمال الطبيعي الذي يشمل مفردات الطبيعة والكون والإنسان، وهي جميعاً من خلق الله عزَّ وجل، ونضع تحت الإنساني ما نسميه بالجمال الفني، وهو كل ما يصدر عن الإنسان على مستويي الجسد (العَرَض) والنفس (الجوهر). ولما كان الجمال الفني من مصدر إنساني والإنسان ذاتُه هو من الجمال الطبيعي ذي المصدر الإلهي فإنَّ العلاقة بين الجمالين، الفني والطبيعي، أكيدة وحلقة الوصل فيها الإنسان.

وترتيب الموضوعات داخل كل من الجمالين ترتيب هرمي ينسجم مع رؤية الثقافة العربية الإسلامية للوجود على أنَّه ذو ترتيب هرمي. ففي الجمال الطبيعي لدينا في أسفل الهرم العناصر الأربعة يليها في الأعلى الجماد فالنبات فالحيوان فالإنسان[١].

وسنقسم الموضوع الجمالي، بحسب ما وجدنا في مؤلفات العقاد، إلى ثلاثة أنواع وهي الجمال الطبيعي والجمال الإنساني والجمال الفني، و بدهي أنَّ هذه الأنواع مصدرها الأساسي الجمال الإلهي الذي لم يتعرض له العقاد في حديثه عن الجمال، وربما كان ذلك لعلمه أنَّ إدراك الذات الإلهية أمر مستحيل، فاكتفى بالمخلوق الذي يدل على الخالق.

١ ـ الجمال الطبيعي:

يشمل الجمال الطبيعي كلّ ما في الوجود الممكن من طبيعة وإنسان، وهو جمال متسام صاعد لأنَّه يستمد جماله من جمال صانعه واجب الوجود، فالله جميل يحب الجمال، كما في الحديث الشريف المعروف، ولا يصدر عن الجميل إلا الجميل. "وبحسب مقولة الوجود الواجب والوجود الممكن، فإنَّ كلَّ موجود إنَّما هو إما ممكن الوجود، ووجوده مرتبط بسواه وهو كل ما عدا الله، وإما هو واجب الوجود، ووجوده لا يتعلق بسواه، وهو الله الكمال المطلق، وعلى ذلك فإنَّ الوجود الممكن متعلق في وجوده بالله عز وجل واجب الوجود، ويستمد جماله منه لأنَّه عنه صدر وإليه يعود، ففي الآية الكريمة يقول الله عزَّ وجل في خلق الموجودات: ﴿إنَّما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون﴾[٢]. فقد كانت الأشياء، قبل أن تكون، في العلم الإلهي، وهي عاقلة للأمر، قادرة على تنفيذه بمشيئة خالقها، بدليل أنَّها جاهزة لتلقي الأمر كن، تسمعه، وتفهمه، وتنفذه في الحال، فيكون وجودها مقترناً بالأمر

---

[١]- ينظر: الصدّيق. حسين وكليب. سعد الدين: **(مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين)**، ص/١٠١- ١٠٢.

[٢] - سورة يس، الآية/٨٢.

كن. وجمالها إنما هو مستمد من كونها، قبل أن تكون بالفعل، في العلم الإلهي الذي هو جميل ويحب الجمال، ولا يصدر عنه إلا الجميل"[١].

إنَّ الجمال في الطبيعة جمال أصيل، ينـــتقل من المادي إلى المجرد، وهذه الدرجة تزداد طرداً مع الحياة والعقل وبالتالي الوظيفة، وهذه الوظيفة طبيعية، أي استمرار الحياة والنوع، وهي وسيلة لخدمة الإنسان ومساعدته على اكتشاف ذاته، وبالتالي تساعده على اكتشاف الجمال الكامن فيه بالقوة والحفاظ على البقاء، فكلما أدى الجمال الطبيعي وظيفته اقترب من مثال الجمال.

ويعود مصدر الشعور بالجمال الطبيعي إلى الإنسان، لأنَّه في الأصل جزء منه، ويأتي الإنسان في قمة الجمال الطبيعي، ذلك أنَّ الإنسان عندما يرى الطبيعة يفرح لأنَّه منها، فهو مثلها خلق من تراب وماء وطين وفيه كل عناصرها، فإدراك الجمال الطبيعي يتناسب طرداً مع فهم الإنسان لجماله الذاتي، الذي يميز الجمال الطبيعي من الإنساني النفخة الإلهية.

إنَّ مظاهر الجمال في الطبيعة تهدف، في رأي العقاد، إلى غاية واحدة هي أنَّ الإنسان خليفة الله في أرضه، والذي سُخر له كل شيء، فالإنسان هو صاحب الجمال والموجه له في هذا الكون، فعناصر الإنسان المادية مصدرها الطبيعة[٢]، وعلى هذا فالجمال الإنساني مصدره الجمال الطبيعي، والإنسان عَرض وجوهر، فعناصر الإنسان الترابية من العرض في حين أنَّ الجانب الروحي من الجوهر الإلهي، وبذا يكون "الجمال الإنساني حلة من نسج الطبيعة الإلهية"[٣].

فالعقاد يغلِّب الجانب الروحي (الجوهر) على الجانب المادي (العَرض) في تمييزه الجمال الإنساني من الطبيعي، فالطبيعة من مخلوقات الله، ومسخرة لهذا الإنسان، وإدراك الجمال الطبيعي وقفٌ على الإنسان، فالحياة الروحية مع الطبيعة هي لون من ألوان الجمال في رأي العقاد[٤]، فإذا ما كان الربيع أجمل فصول الطبيعة، فأجمل من ربيع الطبيعة ربيع

[١]- الصديق. حسين و كليب. سعد الدين: **(مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين)**، ص/١٠٦.

[٢] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٩- ٣٠.

[٣] - العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الآداب والفنون)**، ص/٦٨.

[٤]- ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ابن الرومي: حياته من شعره)**، دار الهلال، عدد٢١٤، القاهرة، ١٩٦٩م. ص/٢٣٣.

الروح الإنساني الذي يعده العقاد أساس الربيع في الطبيعة، فلولا الإنسان ما أشرق الربيع في أرض ولا سماء[١]، يقول: "فما يعجبنا ربيع الأرض ولا يسحر عيوننا ويحرك أشجاننا إلا لأنَّه صدى الربيع الذي في النفس ونغمة من نغماته ونفحة من نفحاته، أو لأنَّ الربيعين معاً، ربيع النفوس وربيع الرياض، صدى قدرة عظيمة مكنونة في كل شيء متغلغلة في كل مكان ونفحة من نفحات ربيع سرمدي حافل بالنور والخير والجمال"[٢].

هذه القدرة العظيمة هي القدرة الإلهية بحسب عقيدة العقاد، وعلى الإنسان إذا ما أراد إدراك الجمال الطبيعي، في رأيه، أن يكون وحيداً متأملاً أمام هذه المظاهر الطبيعية الكونية، وهو ما يقوده، بالضرورة، إلى "حضرة أعظم من حضرة الحس حين لا حسَّ يشغل الإنسان عن عالم السريرة، فيكون في حضرة الخالق حين لا يكون في حضرة المخلوقات، وبذا يكون الجمال في الطبيعة دليل وجود الله والنشوة بقربه"[٣].

إنَّ العقاد ينحو في موقفه من الطبيعة منحى جون راسكين (١٨١٩-١٩٠٠ م) فالجمال الطبيعي عند كليهما كشف للإلهامات الإلهية، وليس الفكر ولا الإحساس بقادرين على كشف الجمال، بل إنَّ الإلهمات ملكة نظرية أو شعور خاص يدفعنا إلى النشوة إزاء الجمال الطبيعي، ويترتّب على هذا الحدس الصوفي أنَّ كل ما هو جميل لا بدَّ أن يكون في الوقت نفسه خيراً[٤].

إنَّ كلام العقاد عن الطبيعية يـــبين أنَّ الجمال كامن فيها بقوة الخلق، فالأشياء جميلة بذاتها، لأنَّها من صنع الله، بيد أنَّها تستمد جمالها وكمالها وقيمتها من الإنسان، لأنَّه هو الذي يقدّر جمالها ويقوِّمه، فالطبيعة جميلة لأنَّها مخلوقة بأمر الكينونة، وهي تستمد قيمتها من الإنسان، لأنَّها خُلقت أساساً من أجله وسُخِّرت له، ولأنَّه وحده الذي يستطيع تأَمُّل جمالها، كما يبين أنَّ الجمال الطبيعي ناتج من التكامل الكامن في العناصر الأربعة المكونة للموضوع الجميل، وهو تكامل ينـــتقل من البساطة إلى التعقيد، ومن المادي إلى المجرد، ويشارك

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٨.

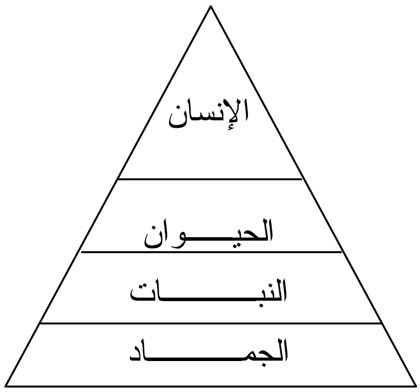
[٢] – المصدر نفسه، ص/٢٩.

[٣] – العقاد. عباس محمود: (**أنا)**، ص/٣٠١.

[٤] – ينظر: هويسمان. دنيس: (**علم الجمال: الأستطيقا)**، ص/ ٥٥.

الإنسان الطبيعة في هذا الجانب، ولكنه ينفرد عنها بجمال الجوهر الذي فاض الله به على الإنسان في النفخة الأولى، وفق الهرم التالي:

الله (الجمال المطلق)



إنَّ العناصر الأربعة جميلة، لأنَّها كانت قبل أن تتلقى الأمر بالكينونة في علم الله، وقد سمعت الخطاب ووعته ونفذته، وهذا دليل قدرتها الكامنة فيها بإرادة الله وأنَّها ليست عدماً.

ورأينا أنَّ العقاد فرّق بين الجمال الطبيعي والإنساني، فالأزهار في الطبيعة دليل "الخير والجمال وترجمان الربيع بالألوان والعطور"[١]، والإنسان في إحساسه الطفولي الفطري هو زهرة "الإنسانية وترجمان ربيعها"[٢]، فكلما اقترب الإنسان من الفطرة اقترب من الجمال، ولا عجب أن يكون الجمال عودة للطفولة، ويفضل العقاد بناء على ذلك الجمال الإنساني على الطبيعي، ويعيب على من يفضل الزهرة على الطفل، يقول: "أتراهم يظنون أنَّ نضرة الزهرة أجمل من نضرة الطفل الصغير؟ لا نخالهم يظنون ذلك، ولكنها الأنانية تدخل هنا في الحساب، فتضلهم عن حسن التقدير..."[٣]، والراجح أنَّ الجمال الإنساني مقدم على الجمال الطبيعي لأنَّ النفخة الإلهية (الجَوْهر) كامنة فيه بالقوة، فالجمال الإنساني يأتي في القمة وعناصره من الجمال الطبيعي، بيد أنَّ الذي يميز الإنسان تلك النفخة الإلهية (الجَوْهر) في حين أنَّ الجسد الإنساني (العَرَض) من الطبيعة.

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/١٥٢.

[٢] – المصدر نفسه والصفحة.

[٣] – المصدر نفسه، ص/١٥٢–١٥٣.

ولم يكتفِ العقاد ببيان الفرق بين الجمال الطبيعي والإنساني، بل ذهب إلى أنَّ العلاقة وشيجة بين أنواع الجمال الطبيعي والإنساني والفني، فالجمال الفني وجمال الكون والطبيعة والنفس الإنسانية عناصر عدة للإدراك الجمالي، والأثر النفسي فيها يبرز من خلال مزية نفسية يجب أن يشترك فيها الفنان والمتلقي، "فالشاعر مدعو في عمله الشعري إلى أن يكون ذا عقل تجريدي قادر على استيعاب المحسوسات والنظر إلى ما وراءها للإحساس بجمال الكون والطبيعة والنفس الإنسانية، لأنَّ قارئاً بالمرصاد ينتظر ربحاً من الشعور والعاطفة، ولا سبيل إلى هذا الربح إلا إذا أحسَّ بذلك الجمال، وعلى الشاعر أن يوفر الدلائل النفسية والشعورية لمحسوساته ليبين مدى استيعابه لها وإدراكه، وقدرته على أن يثير في نفس قارئه الإحساس بما لم يكن يحسه من آيات الكون والطبيعة والنفس الإنسانية"[١].

ويربط العقاد الجمال الطبيعي بمفهوم الحرية انطلاقاً من ربطه الجمال بالحرية كما مرَّ، ولذلك يؤكد أنَّ "الماء الجاري أجمل من الماء الآسن، والوردة الطبيعية أجمل من الوردة الصناعية لأنَّ الماء الجاري كالوردة الطبيعية ينطوي على المبدأ الحر الذي يتجسد في حركة الحياة أو الحركة الحيوية للحياة التي لا تتوقف ولا تعوقها القيود، ولذلك كلما كانت وظائف الحياة ظاهرة غير معاقة في حركتها كانت الأعضاء صحيحة حسنة الأداء، وكان عمل الحياة بها سهلاً، وحريتها فيها أكمل"[٢] .

وكلما ازداد نصيب الأمم من الحرية سمت طبقتها في الجمال والنفاسة، وكلما قلَّ نصيبها من الحرية ابتعدت عن طبيعة الفن الجميل، واقتربت من الصناعات النفعية والمشاغل الضرورية، يقول العقاد: "فلهذا كان التقليد في الفن قبيحاً لأنَّه من العبودية لا من الحرية، وكان الاكتفاء بالنقل عن الطبيعة أضعف مراتب الفن، وأسخف مجهوداته لأنَّه من عمل الآلات الجامدة لا من عمل النفوس الحية الشاعرة، ولا يكون الفن فناً جميلاً عالياً إلا

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)**، دار النهضة، القاهرة، ١٩٦٥م. ص/٢٨.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ينظر مقال الحرية والفنون الجميلة، ص/٥٤ وما بعد.

حين يصبغ الطبيعة بصبغة النفس التي تراها وتمثلها للناظرين جامعة بين كمال الطبيعة وكمال الحياة"[١].

فالعقاد هنا يميز الجمال الفني القائم على الذات ويفضله على الجمال الفني القائم على المحاكاة، وهو في الوقت نفسه تفضيل للجمال الفني على الجمال الطبيعي، وبذا يذكرنا بموقف هيغل الذي يرى أنَّ الجمال الفني أرقى من الجمال الطبيعي، لأنَّه من نتاج الروح[٢]، والجمال عنده الفكرة المطلقة، ونصف الطبيعة بالجمال من حيث هي تمثيل حسي للمفهوم العيني وللفكرة[٣]، ويذكرنا أيضاً بموقف كروتشه الذي رفض أدنى وجود للجمال الطبيعي، وكذا رفض النظرية القائلة بأنَّ الفن محاكاة للطبيعة[٤].

ويفضل العقاد الزهرة في الطبيعة على الزهرة في الآنية انطلاقاً من مفهومه للحرية، فيرى أنَّ الزهرة في الآنية "حبيسة مكفوفة الأمل محدودة الحياة تذكرها فتذكر ثمنها وتاجرها وتتفرج عليها كما تتفرج على السلعة التي تقدرها بمقدار سعرها"[٥]، ويرى الزهرة في الطبيعة "طليقة عزيزة تغازل الشمس وتلاعب الهواء وتدين بدين الحب والأمل وتقدرها أنت بمقدار ما منحتك من السرور والإعجاب، وتنشدها في روضتها كما تنشد المليكة على عرشها"[٦].

والزهرة في الآنية، في رأي العقاد، مخلوق مسكين في الطريق الوسط بين الزهرة المصنوعة من الورق والزهرة المؤثلة في الرياض، وهي، في رأيه، تـــثـــير الشفقة والرثاء ولا تـــثـــير الإعجاب، وكما أنَّ الرقَّ يسلب الإنسانية معناها ويحيل الإنسان الكريم آلة للكد والسخرة، كذلك رقُّ الآنية يسلب معنى التطلع والاستبشار ويحيلها آلة للزينة والتعلل لا تكاد

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**،ص/٥٥– ٥٦.

[٢] – ينظر: هيجل. فريدريك: **(المدخل إلى علم الجمال)**، ص/٥–٧.

[٣]– ينظر: هيغل. فريدريك: **(فكرة الجمال)**، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،١٩٨١م. ص/٣٩–٤٠، ٤٤، ٥٨، ٧٧– ٧٨.

[٤] – ينظر: كروتشه. بنديتو: **(المجمل في فلسفة الفن)**، ترجمة: سامي الدروبي، دمشق، ١٩٦٤م. ص/٧٣. وإبراهيم. زكريا: **(فلسفة الفن في الفكر المعاصر)**، ص/٥٣–٥٤.

[٥] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٧.

[٦] – المصدر نفسه والصفحة.

توحي إلى النفس من فرح الحياة إلا بمقدار ما يلصق بها من ذكريات الرياض والفضاء[١]، وكلما كانت معرفتنا بالكون والطبيعة وأسرارهما أعمق كانت نظرتنا للموجودات كافة نظرة من لا يرى فيها قبحاً ولا يحس فيها نقصاً، لأنَّه ينظر إليها بعين تنــزهت عن الاحتياج الفاني[٢].

وتعدُّ مظاهر جمال الطبيعة محرضة للإنسان لمضاعفة شعوره بالجمال، بيد أنَّ هذا الشعور بالجمال لا يكون عند الناس بنسبة واحدة، وهو على أشده عند أصحاب النفوس الحساسة التي "مرنت على الإحساس ودربت على الجليل والدقيق منه، واتصلت مسالكها من أظهر منافذ الإحساس إلى أخفاها إلى أظهرها، فتهزها النغمة الخفية حين ينام غيرها على قرع الطبول، وتجوبها الإشارة الطفيفة حين تمتنع منافذ غيرها على الدفع والاقتحام، وكأنَّ لبصائر هذه النفوس مجاهرَ وأبواقاً تجسم بها الصغير وتقرب بها البعيد فتبصر حين يغمض غيرها عينيه وتسمع حين يوصد غيرها أذنيه، أو كأنَّ لها أثيراً روحياً يجتذب الأصوات من أبعد الأبعاد كما يجتذب الأثير كلمات المتكلمين من وراء البحار السحيقة والسامعون لها في مواضعها يحسبونها قد ضاعت مع الريح"[٣].

إنَّ وظيفة الجمال الطبيعي تكمن في أنَّه موضع تأمل الإنسان ومصدر معرفته التي لا بدَّ منها ليتمكن من معرفة نفسه فيعرف الله. وهو يمد الإنسان بكل ما هو بحاجة إليه مادياً، لتحقيق معنى الاستخلاف المرادف لإعمار الأرض، إذ إن كل ما يصنعه الإنسان مصدره ذلك الجمال، وهو إنَّما يستلهم إبداعه منه، فيطور ما فيه، ويتفوق عليه، خدمةً لوجوده، وتحقيقاً لوظيفته في الوجود.

إنَّ الجمال الطبيعي عند العقاد مصدره الله، ذلك أنَّ الكائنات كلها من إبداع الله، وهو جمال مبتدع تتجلى فيه القدرة والإرادة الإلهيتان، فوظيفة الجمال الطبيعي أن يكون مصدر سعادة الإنسان وإدراك قدرة الخالق المصور الأعظم[٤].

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٨.

[٢] – المصدر نفسه، ص/٢٨.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٢٩– ٣٠.

[٤] – ينظر: توفيق. سعيد: **(مداخل إلى موضوع علم الجمال)**، ص/١٠٩.

٢ ـ الجمال الإنساني:

الجمال الإنساني قمة الجمال الطبيعي، فالله جميل يحب الجمال، خلق الإنسان جميلاً يحب الجمال، وهو مصدر الجمال يفيض الحسن منه على الموجودات فتصبح جميلة، لأنَّها تستمد جمالها منه، فقد خلق الله الجمال مساعدة منه للإنسان ليعود إلى جوهره الأول.

والإنسان بحسب الفكر العربي الإسلامي مركب من (عَرَض) و(جَوْهر)، ولكي يصبح إنساناً كاملاً فعليه تحقيق التوازن بين الطرفين، وعلى رأس الجمال الطبيعي يأتي الإنسان، فالجمال الإنساني يستوعب الجمال الطبيعي.

ويمكن أن نقسم الجمال الإنساني عند العقاد إلى نموذج الجمال الإنساني وجمال الجسد الإنساني وجمال المرأة.

٢/١ ـ نموذج الجمال الإنساني:

يتكون الجمال الإنساني، في رأي العقاد، من ثلاثة نماذج هي: النموذج العصري، ونموذج العرب، ونموذج اليونان، وهذه النماذج لا محيد عنها لدى دراسة الجمال الإنساني في رأيه[١].

٢/١/١ ـ نموذج الجمال المعاصر:

يبدأ العقاد كلامه عن نماذج الجمال الإنساني بالنموذج المعاصر له، فيرى أنَّ عصره عصر الخفة والآلة السريعة، والقصد في الوصول إلى الغاية، وهو عصر يميل إلى التخفيف

---

[١]- ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٠-٤١.

من جسم المرأة ويبالغ فيه، وتؤدي المبالغة به "إلى الخطأ والعجلة ونسيان الفروق الطبيعية في سبيل المظاهر الصناعية فيكاد يسوّي بين قوام المرأة وقوام الرجل وهي تسوية تقرب به من التشويه لإهمالها النظر إلى وظائف الأعضاء"[١]، والملاحظ أنَّ العقاد في المقبوس السابق يشير إلى مفهوم الجمال الأوربي، بما فيه من مظاهر صناعية وآلات سريعة لما تنتشر في المجتمع المصري آنذاك، وهو ما يدل على أنَّ العقاد متأثر بمفهوم الجمال الأوربي عن طريق قراءته لكتب علم الجمال في لغاتها الأم أو ما ترجم منها.

ولا يخفى أنَّ التسوية بين جسد المرأة والرجل يعطل وظيفة كلٍ منهما الأساسية، فكلما اقتربت التسوية بينهما لم يعد ثمة جمال، وبالإجمال يجب أن يكون قطرا جسم المرأة من الرأس إلى القدمين وبين الكتفين أصغر نسبياً من قطري جسم الرجل، وجمال المرأة يكمن في نعومة عظامها نسبياً، أما عظام الحوض فيجب أن تكون أوسع عند المرأة منها عند الرجل حتى يساعد على القيام بوظيفتي الحمل والولادة الطبيعيتين خير قيام، وهذا ما أشار إليه العقاد في حديثه عن جمال جسم المرأة، يقول: "أما جسم المرأة ففيه الثديان، وفيه الرحم الذي يحمل الجنين، وفيه تركيب الحوض الذي يختلف به قوام الرجل في نماذج الجمال، مع اختلافهما بالكتفين والصدر والتنفس تبعاً لذلك الاختلاف، ومع اختلافهما تبعاً لذلك أيضاً بما تحت البشرة من طبقة دهنية لاشك أنَّها مفضلة في جسم المرأة لحماية الجنين"[٢]، بل إنَّه ذهب إلى أنَّ النموذج العصري "يكاد يحصر الجمال النسائي كله في قالب واحد يشبه القوالب الثابتة التي جمد عليها فن الفراعنة أطوار الركود والاضمحلال"[٣].

ويعرض العقاد للواقع الاجتماعي المعاصر له فيرى أنَّ أهلَّ مصر في عظمتهم الأولى قبل آلاف السنين كانوا يستجملون من الأجسام كل حر رشيق، ويجعلون الأمثلة العليا للجمال تلك الصور التي يوشك أن تطير من الخفة، كما نراها على بقايا الآثار، بينما أهل مصر في واقعهم الاجتماعي، زمن العقاد، هبطوا من أوج الحرية إلى حضيض المهانة والخضوع فركدوا ركود البطء والكسل، وأصبحت الكثافة الواهنة عندهم مقياس الملاحة

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤١.

[٢] – المصدر نفسه والصفحة.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٤٢. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(شاعر الغزل)**، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م ص/٨١.

والقسامة، وأصبح جمال المحمل أو التختروان مثال الحسن المطلوب في النساء: تعلو المرأة السمينة وتهبط في مشيتها وما تنتقل شبراً واحداً في أقل من خطوتين، يقول: "والمقرظون من حولها يهللون ويكبرون ويباركون الخلاق العظيم، ويعوذون هذا الجرم، الذي لا تمضي فيه السيوف، من لحظات العيون ومن حسد الحاسدين"[1].

ثم ثاب العالم كله إلى مذهب المصريين الأقدمين في جمال النحافة والرشاقة والنسج الدقيقة، وشاع هذا المذهب بعد الحرب العالمية أشد من شيوعه في زمن من الأزمان، حتى بالغ بعضهم فأوشك أن يلتمس الجمال في الهياكل العظمية، يقول العقاد: "وهي على أية حال أقرب إلى الجمال من هياكل الشحوم واللحوم"[2]، والملاحظ أنَّ العقاد ينطلق من ذوقه الشخصي في تقبل جمال النحافة والرشاقة في المرأة، وقد بالغ العقاد في حكمه عن المجتمع وبدا واقعاً تحت التأثير الاجتماعي.

٢/١/٢- نموذج الجمال عند العرب:

يرى العقاد أنَّ العرب "أصحُّ ذوقاً من معاهد الجمال في العصر الحاضر لأنَّهم يصفون المرأة الجميلة كما ينبغي أن تكون"[3]، فذوق عامة العرب في الجمال "ذوق الفطرة السليمة التي لم يفسدها الترف ولم تغيرها بدع الحضارة"[4].

ويتضح لنا أنَّ العقاد قصد بعامة العرب مرحلة المخضرمين والقرون الأولى في الإسلام، فكان كعب بن زهير، في رأيه، أصحُّ من معاهد الجمال العصرية حين يقول في وصف مثال الحسناء عنده[5]:

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٨.

[2] – المصدر نفسه، ص/٤٨– ٤٩.

[3] – المصدر نفسه، ص/٤٢.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(شاعر الغزل)**، ص/٨١.

[5] – ابن زهير. كعب: **(ديوان كعب بن زهير)**، صنعة الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكّري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، **1950**م. ص/٦ حاشية.وينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٢.

هيفاءُ مقبلةٌ عجزاءُ مدبرةٌ   لا يشتكي قِصَرٌ منها ولا طُولُ

ومثله عمر بن أبي ربيعة[١]:

إنِّي رأيتكِ غادَةً[٢] خُمْـــصانةً[٣]   رَيَّا الرَّوَادِفِ عذبةً مِبْشارَا[٤]

محطوطة المتنين[٥] أكْمِلَ خَلْقُها   مِثْلَ السَّبيكَةِ[٦] بَضَّةً[٧] مِعَطارَا[٨]

أو حين يقول[٩]:

أبَتِ الرَّوَادِفُ والثُّدِيُّ لِقُمْصِهَا   مَسَّ البُطُونِ، وأَنْ تَمَسَّ ظُهُورَا

أو حين يقول[١٠]:

فِيهنَّ طَاوِيَةُ الحَشَا[١١]   جَيْدَاءُ[١٢] وَاضِحَةُ الجَبِـــينِ[١٣]

بيضاءُ ناصِعةُ البَيا   ضِ[١٤] كدُرَّةِ الصَّدَفِ الكنينِ[١٥]

---

[١] – عبد الحميد. محمد محيي الدين: **(شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي)**، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥م. ص/ ١٢٨. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(شاعر الغزل)**، ص/٨١-٨٢.

[٢] – المرأة الناعمة اللينة الأعطاف.

[٣] – ضامرة البطن، وهو دليل الرشاقة .

[٤] – طلقة الوجه تسر من ينظر إليها، والمرأة الجملية التامة. وقد وردت في الديوان (لذةً) بدل (عذبةً)

[٥] – يقال جارية محطوطة المتنين : ممدودة حسنة مستوية.

[٦] – الفضة.

[٧] – ممتلئة البدن ناضرة.

[٨] – طيبة الريح.

[٩] – عبد الحميد. محمد محيي الدين: **(شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي)**، ص/٤٩٢.

[١٠] – المرجع نفسه، ص/٢٨٢.

[١١] – ضامرة البطن.

[١٢] – طويلة العنق.

[١٣] – بيضاء مشرقة الوجه.

[١٤] – شديدة البياض.

[١٥] – المكنونة.

ويشير العقاد إلى أنَّ التذوق الجمالي عند العرب، قديماً، أصوب منه في العصر الحاضر، فكانوا يستحسنون من جمال المرأة الوضاحة والهيف والرشاقة والخفر، بل إنَّهم أشادوا بهذه الشمائل، وكانوا يحبون مع الهيف والرشاقة أن تكون المرأة بارزة النهود والروادف، وهو، في رأي العقاد، "ذوق لا يخرج بهم عن سواء الفطرة كما يثبته لنا حبُّ الجمال وعلم وظائف الأعضاء"[1]، وهذه الصفات التي ذكرها العقاد تشكل أهم الصفات الجمالية في المرأة، والملاحظ أنَّ هذه الصفات صفات حسيّة تعطي الجمال في المرأة تناسقاً وانسجاماً واعتدالاً مما يحقق الكمال، وبدهي أنَّ هذه الصفات صفات أساسية لدى علماء الجمال.

وقد كان العربي يستحسن الخصر الدقيق في المرأة لأنَّ ضخامة المعدة قد تؤذي الجنين وتضغط عليه في الرحم وتشير إلى التزيد في الطعام فوق ما تستدعيه وظائف الحياة في جسم الإنسان[2].

إنَّ العقاد من خلال ما سبق يقارن بين مفهوم الجمال عند العرب قديما وبين مفهوم الجمال المعاصر، وهي مقارنة خاطئة لأنَّ ظروف كل عصر تختلف عن الآخر تبعاً للوعي الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، أما ربط العقاد بين الجمال وعلم وظائف الأعضاء فجائز، لأنَّ الوظيفة واحدة في كل زمان ومكان، والمفاهيم الجمالية للمرأة التي وردت في شعر كعب وعمر لا ينظر إليها من خلال الوظيفة، وإنما من خلال الذوق.

ويذهب العقاد أبعد من ذلك حين يرى أنَّ العرب قديماً كانوا أصحَّ ذوقاً من أساتذة الجمال المعاصرين الذين أوشكوا أن يسووا بين قامة المرأة الجميلة وقامة الرجل الجميل في استواء الأعضاء. ويبرز العقاد مظاهر القبح في المرأة فيرى أنَّ ما يعيب المرأة عضوياً أن تكون رسحاء[3] ضئيلة الردفين، لأنَّها "خلقت بحوض عريض وظيفته حفظ الجنين، فإذا كانت كانت صحيحة البنية سوية الخلق وجب أن تكتسي عظام فخذيها وعجيزتها، وأن يمتلئ فيها

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٢– ٤٣. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(شاعر الغزل)**، ص/٨١.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٣.

[3] – المرأة خفيفة العجز.

هذا الجانب من جسمها، وإلا أشار هزاله إلى آفة في تكوين الجسم لا توافق حاسة الجمال"[1].

فالعقاد يقرر أنَّ العرب أصح ذوقاً من أساتذة الجمال المعاصرين، وهو حكم غير جائز، لأنَّ كل عصر له ذوقه الجمالي فيما يتعلق بالمرأة، فلا مشاحة في الذوق، وهو لا يفرض فثمة عوامل اجتماعية ثقافية تاريخية تساهم في تطور التذوق الجمالي، فمن البدهي أنَّ المعيشة الحضارية التي كانت في عصر كعب وعمر فقيرة إذا ما قيست بعصر العقاد ذاته، وهو ما أشار إليه العقاد في معرض تطبيق كلامه على شعر عمر بن أبي ربيعة، فقد ذهب إلى أنَّ العرف العربي أو العرف الفطري على الأصح واضح في وصف ابن أبي ربيعة، لأنَّه مطبوع في ذوقه بجمال النساء، "كونه يستحسن منه مما توحيه إليه النشأة والبيئة والعرف الشائع بلا تكلف ولا ادّعاء"[2].

على أنَّه قد طرأ على هذا العرف عارضان غيَّراه وانحرفا به عن قصده وهما معيشة الحضارة والبيئة الاجتماعية التي كان عمر ينتمي إليها من تلك المعيشة الحضرية، وهي بيئة الترف والنعمة والرخاء، فالحضارة والنعمة تظهران في الترفع عن عيشة البداوة والاشتغال برعي الشاه كما يقول عمر بن بن ربيعة[3]:

مَعَاصِمُ لم تَضْرِبْ على البَهْمْ[4] في الضُّحى   عَصَاهَا، وَوَجْهٌ لم تَلُحْهُ[5] السَّمَائِمُ[6]

وتظهران في المباهاة بكسل المرأة، ونومها إلى الضما وفرط نضارتها لأنَّ ذلك جميعه عنوان الغنى والاستغناء والدلال على الرجال، فإذا ذكر ابن أبي ربيعة الرهيف في جمال المرأة خُيِّلَ إلينا أنَّه يذكره متابعة للعرف، وعادة من عادات اللسان وهو ساهٍ عن

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٣.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(شاعر الغزل)**، ص/٨٢.

[3] – عبد الحميد. محمد محيي الدين: **(شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي)**، ص/٢٠٨. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(شاعر الغزل)**، ص/٨١. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٢٢٢.

[4] – أولاد الضأن والمعز والبقر.

[5] – لم تغيره.

[6] – الريح الحارة الشديدة الحر.

معناه، وأنَّه يناقض وصفه حين يذكر الهيف ويقرنه بما ليس يجتمع معه من صفات البدانة والضخامة التي قلما ينساها في وصف حسناء[١]، كما في قوله[٢]:

مهفهفةٌ غراءُ صفرٌ وشاحُها   وفي المرطِ منها أَهْيَلٌ مُتَرَاكِمٌ[٣]

أو قوله[٤]:

هيفٌ رعابيبُ بُدَّنٌ شُمُسٌ   فيهنَّ حُسْنُ الدَّلالِ والخفَرُ

والملاحظ أنَّ العقاد أورد صوراً حسية لأنموذج جمال المرأة عند كلٍّ من كعب بن زهير وعمر بن أبي ربيعة، وكانت صورة المرأة عند عمر بن أبي ربيعة أكثر نضجاً من كعب تبعاً للوعي المعرفي الجمالي في عصر الإسلام الذي تمثل ببداية ظهور الحضارة وبالتالي تبني مفاهيم جمالية جديدة.

ثم إنَّ اختيار العقاد لأبيات الشعر السابقة، بوعي أو من دون وعي، اقتصر على إدراك صورة المرأة أو المثل الأعلى لصورتها الحسية، وهو ما يؤخذ عليه إهماله للبعد الجوهري في جمال المرأة. وهو ما خلص إليه العقاد من أنَّ الذوق العربي في "دقة الخصور وبروز الأرداف ذوق محمود يزكيه حب التنسيق كما يزكيه تكوين وظائف الأعضاء"[٥].

٢/١/٣- نموذج اليونان في الجمال:

يحتل الذوق اليوناني، في رأي العقاد، مركز الوسط بين المثل الأعلى لجمال المرأة عند العرب وبين المثل الأعلى لجمالها عند المعاصرين، فقد نظر الذوق اليوناني إلى

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(شاعر الغزل)**، ص/٨٤.

[٢] – عبد الحميد. محمد محيي الدين: **(شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي)**، ص/٢٠٨.

[٣] – كناية عن ضمور بطنها، وأراد بالأهيل المتراكم أردافها يريد أنَّها ممتلئة.

[٤] – عبد الحميد. محمد محيي الدين: **(شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي)**، ص/٤٨٢.

[٥] – العقاد. عباس محمود: **(شاعر الغزل)**، ص/٨١.

"التكوين المتين وميزه على التكوين الرشيق"[١]. لكن هل الجسم المتين أجمل من الجسم الرشيق؟ إذا سلّمنا بهذا بالنسبة لجمال جسد الرجل، فلا يمكننا التسليم بذلك في جمال جسد المرأة، فالرشاقة هي المقدمة على المتانة في جسد الأنثى وليس العكس كما فهم العقاد، ويبدو أنَّ العقاد لم يميز في الجمال اليوناني بين أثينا واسبارتة، فأثينا هي أنموذج الجمال اليوناني لما فيها من إبداع ثقافي وقدرة على فهم الفن وإبداعه بخلاف اسبارتة المحاربة، فالعبقرية اليونانية كانت منعكسة في كل موطن آثيني بلا استثناء[٢].

بل إنَّ العقاد ذهب أبعد من ذلك فرأى أنَّ اليونان حفظوا لنا "تماثيل رشيقة لجسم المرأة لأنَّهم مزجوها بالرشاقة الغلامية التي كانوا يحمدونها في أجسام فتية الرياضة وألعاب الفروسية"[٣]، وهذا حكم عام تنقصه الدقة، فأين مظهر القوة في تمثال فينوس؟ المعروفة بفينوس الاسكيلينية (٤٦٠ ق.م) "وهو قسم لجسد امرأة ذي روعة كاملة تمور به الحياة والحركة بشكل مدهش"[٤]، وكانت عندهم طقوس ترمز إلى العلاقة الجنسية أبعد ما تكون عن الغلامية التي فهمها العقاد، من مثل مشهد " تلكم المرأة التي كان الناس على جسر ستيفيز ينتظرون عودتها من ايلوزيس ليمازحوها بخشونة وبذاءة"[٥].

ثم يذهب العقاد إلى أنَّ "مجاميع الصور المشهورة في العصر الحاضر لا تستغني فيما تعرضه بين حين وحين عن نماذج العرب ونماذج اليونان"[٦]. وهو ما يذكرنا بما ذهب إليه سوريو في "أنَّ مجهوداً ضخماً فعالاً ما زال الفن المعاصر يبذله باستمرار للتخلص نهائيا من وطأة الأشكال اليونانية، سواء كنا من مؤيدي هذا الاتجاه أم لا، ومن سطوتها على الفكر الفني وهو لما يزل في طور حداثته"[٧].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٣.

[٢] – ينظر: سوريو. إيتيان: **(الجمالية عبر العصور)**، ص/٧٦-٧٧، ٩١.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٤.

[٤] – سوريو. إيتيان: **(الجمالية عبر العصور)**، ص/٧٩.

[٥] – المرجع نفسه، ص/٩٣.

[٦] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٤.

[٧] – سوريو. إيتيان: **(الجمالية عبر العصور)**، ص/٨٩.

ونلحظ أنَّ العقاد في حديثه عن الجمال الإنساني خصَّ جمال المرأة من غير التطرق إلى جمال الرجل في النماذج السابقة.

٢/٢ ـ جمال الجسم الإنساني:

يبين العقاد جمال الجسم الإنساني ويذكر بعض صفاته، فهناك الجسم الشهي أو اللذيذ، والجسم القوي، والجسم الحر الطليق، والجسم الرشيق، والجسم الصحيح والجسم النافع[١]، وصفات الأجسام هذه لا تكون جميلة إلا إذا اتصفت بالحرية فالجمال في الجسم الإنساني في رأيه هو الجسم الحر الطليق وبعبارة أدق هو الحرية[٢]، وقد بالغ العقاد في استخدامه مفهوم الحرية حتى ذهب إلى أنَّ الجسم "قد يكون نافعاً أو قوياً أو صحيحاً أو لذيذاً وهو في كل ذلك غير جميل"[٣]، ونتساءَل ما علاقة الحرية هنا بالنفع والقوة والصحة واللذة؟

ويسوغ العقاد ذلك بربط الحرية بوظائف الأعضاء، ذلك أنَّ الحياة وظيفة أو وظائف والأجسام وأعضاؤها هي أدوات هذه الوظائف التي تعمل بها، وآلاتها التي تبرز فيها حركتها وشعورها[٤]، فالجسم النافع غير الجسم الجميل[٥]، وهو بهذا يخالف الذين يقولون: إنَّ إنَّ الجميل هو النافع[٦]، وبذا يسير العقاد سير كانط في نفي المنفعة عن الجمال[٧]، وفي

---

[١] – لمزيد من التوسع في هذه الفكرة ينظر:
- العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/٢٧٨.
- العقاد. عباس محمود: (**هذه الشجرة والإنسان الثاني**)، ص/٤٤.
- العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٥٠.
- العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٤٩.
- العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/٤٩.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٥٠. وينظر: العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٤٩.

[٣] – العقاد. عباس محمود: (**هذه الشجرة والإنسان الثاني**)، ص/٤٤.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٥١.

[٥] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**هذه الشجرة والإنسان الثاني**)، ص/٤٤.

[٦] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٥٣.

[٧] – ينظر: أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: (**موجز تاريخ النظريات الجمالية**)، ص/٢٥٦.

معرض تعليله لهذا يرى أنَّ هؤلاء جعلوا الصلاحية الآلية هي الغاية، ولم يبالوا بوظائف الحياة في ذاتها، وإنما هدفهم المنفعة المحددة لتلك الأعضاء. وكأنَّهم يرون أنَّ وظائف الحياة مسخرة لهذه المنفعة التي يفترضونها وليست المنفعة مسخرة لوظائف الحياة، وهو خلاف المعقول والمعروف وخلاف ما ذهب إليه العقاد حين جعل الحرية غاية لا نهاية لها والمنفعة وسيلة من وسائلها[١].

وفي مقام التفرقة بين العضو النافع والعضو الجميل نراه يورد قولاً رداً على من قال: إنَّ فلانة كبيرة البطن ضخمة الثديين، فقال: "نعم حتى تدفئ الضجيع وتروي الرضيع" فذهب العقاد إلى أنَّ هذا القول وصف صادق للجسم النافع، ولكنه لا يستلزم جمال الجسم الموصوف،كما يقال: "إنَّ الكساء يدفئ صاحبه ويعيش سنوات ولا يستلزم ذلك جماله فيما يكون به جمال الكساء"[٢].

أما الجسم الشهي أو اللذيذ فقد ذهب العقاد إلى أنَّه "وصف في الشعر العربي وأسفار الأمم كافة نماذج منه، كما مثلت هذه الأجسام كثيراً في الصور والتماثيل"[٣]، ولم يورد لنا العقاد أمثلة عن هذا الجسم اللذيذ سواء في أشعار العرب أم أسفار الأمم؟ بل إنَّه ذهب إلى أنَّ هذا وصف للجسم اللذيذ "وليس بوصف للجسم الجميل على اعتبار الجمال معنى من المعاني التي تقاس بالإدراك، كما يقاس معنى البيت البليغ، ومعنى الصورة البارعة، ومعنى التمثال المتقن، ومعنى الخيال المجرد، ومعنى الحلم البعيد"[٤].

ولا ينسى العقاد أنَّ الجسم الجميل يشتهى، ولكنه ليس بالجميل لأنَّه مشتهى أو مُرْضٍ للغريزة الجنسية، وإنَّما هو جميل لمطابقته معنى الجمال في الإدراك وهو الحرية الموزونة[٥].

بل إنَّ العقاد ذهب إلى أنَّ المثَّالين قد خدموا الأخلاق من حيث لا يريدون حين عودوا الناس أن ينظروا إلى الجسد الواحد نظرات متعددات، لأنَّ النظر للشهوة وحدها معيب كعيب

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٣.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٤.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٤٤.

[٤] – المصدر نفسه، ص/٤٤-٤٥.

[٥] – المصدر نفسه، ص/٤٥.

الخلاعة والابتذال، وما زال العزل بين أنواع الشعور ثروة لنفس الإنسان تخرجها من فاقة الطبع إلى غناه[1]، فالطبيب ينظر إلى جسد المرأة الحسناء فينسى الجمال والشهوة ويذكر الطب والرحمة، والرجل ينظر إلى أخته أو ابنته فينسى أنَّها امرأة من جنس النساء ويذكر الحنان والمودة، والممثل يقبل الممثلة وينسى لذة التقبيل ليذكر براعة التجويد والإتقان، والعينان اللتان تبصران ألف جسد على شاطئ البحر لا تفتتان كما تفتتان بجسد واحد في مثل هذا اللباس بين الجدران[2].

ويرى العقاد أنَّ الرجال في تفضيل الجسم الشهي أو اللذيذ مذهبان مختلفان: رجل عنده عادة الاستحسان كعادة التدخين، فهو يألف طرازاً واحداً من المرأة كما يألف المدخن لفيفته المعهودة، وهذا الرجل إذا استحسن المرأة الطويلة لم تعجبه القصيرة، ولو كانت لها ملاحة ونضارة ومتعة وحلاوة "وإذا استحسن السمراء لم تعجبه البيضاء، أو استحسن بنت العشرين لم تعجبه بنت الثلاثين أواستحسن المصرية لم تعجبه الإنجليزية أوالروسية وهما معجبتان"[3].

والمذهب الآخر في تفضيل الجسم الشهي "أن يستحسن الرجل النساء كما يستحسن الفاكهة أو كما يستحسن صحاف الطعام، والمعول على صناعة الطاهي وغواية الأوان، فالتفاح مقبول، والبرقوق كذلك مقبول والتين لا يرفض... والشواء يستطاب والسمك المملح له وقت يجوز اشتهاؤه فيه"[4].

ويذهب العقاد إلى أنَّه ينبغي التفرقة بين الجسم حين ينظر إليه للجمال وحين ينظر إليه للذة، فالجمال يتصل بالروح ويدرك عبرها، على حين أنَّ اللذة تدرك بالحواس[5]، يقول العقاد: "ومن هنا قلنا إنَّ الجمال واللذة قد تتناقضان، لأنَّ الجمال معنى تفرغه على جسد

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(في بيتي)**، ص/٧٨.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/٢٧٩. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(في بيتي)**، ص/٧٨-٧٩.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٥.

[4] – المصدر نفسه، ص/٤٥-٤٦.

[5] – المصدر نفسه، ص/٤٦-٤٧.

واللذة جسد قبل كل شيء"[١]. ونرى أنَّ مفهوم اللذة لا ينحصر بالجسد أو بالحس فقط، فهناك اللذة العقلية أو الروحية، فاللذة التي تنحصر بالجسد نعدها من اللذات الدُّنيا، وهي تختلف بالضرورة عن اللذات العليا التي تتصل بالجانب المعرفي عند الإنسان.

وموقف العقاد هذا يذكرنا بموقف جورج سانتيانا، الذي يذهب فيه إلى أنَّ الجمال هو "لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته... فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس أحد"[٢]. فاللذة "هي جوهر إدراك الجمال"[٣]، واللذة الجمالية كاللذة الجسدية في كونها تتخذ البدن مقراً لها، لكن الفرق بينهما هو أنَّ اللذة الجسدية تتبلور حول عضو معين من البدن، في حين أنَّ اللذة الجمالية لا تتقيد بعضو محدد. وللذة الجمالية شروط مادية، فهي تعتمد على نشاط العين والأذن والذاكرة وغيرها من الوظائف.

أما الجسم القوي فلا يشترط عند العقاد أن يكون متصفاً بالجمال، فقد يكون الجسم قوياً صحيحاً وهو مع ذلك غير جميل[٤]، فقوة الجسم لا تعني بالضرورة جماله، ولكن ألا يمكن أن تجتمع القوة مع الجمال في الجسم الإنساني؟ يمكن هذا ولاسيما في سن الشباب، لأنَّ فيه القوة، فالجمال "مقرون في الأذهان بالشباب وصحوة العمر"[٥].

وأحبُّ ما نحب الجمال في سن الشباب، ولكنْ لِمَ يكون الجمال في الشباب أحبَّ إلى النفوس؟ يجيب العقاد على ذلك رابطاً بين القوة والجمال والحرية، فكلما كانت القوة حرة كانت جميلة، فالشباب هو سن اللعب وانطلاق الحياة في سبيل الاكتمال والنماء بلا وقوف ولا ركود" فهو سن تملك فيها وظائف الأعضاء الحياة من الحرية ما ليست تملكه في سن أخرى وتقل فيها آفات الجسم وعوائقه فتثب وظائف الحياة فيها وثباً"[٦].

فتصوير الجسم القوي الجميل يعدُّ مثالاً فنياً جمالياً، وعلى الفنان أن يركز في نماذج القوة ونماذج الجمال على إظهار العضلات والألواح وإظهار الزوايا والمدارات" ذلك أنَّ

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**هذه الشجرة والإنسان الثاني**)، ص/٤٧.

[٢] – سانتيانا. جورج: (**الإحساس بالجمال**)، ص/٩٢.

[٣] – المرجع نفسه، ص/٧٦.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**هذه الشجرة والإنسان الثاني**)، ص/٤٤.

[٥] – العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/٢٢٧.

[٦] – العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٢٥٢

جمال القوة في الجسد الإنساني لا تظهر إلا عبر هذه الأشياء، فهي لا تظهر في الوجه الذي يعدُّ مثال الجمال الواضح عند الإنسان[١].

ونصل بعد عرضنا أنواع الأجسام إلى النوع الأهم وهو الجسم الجميل، فما هو الجسم الجميل؟ يجيب العقاد قائلاً: "لا أظننا مستطيعين أن نجيب عن هذا السؤال بأصدق ولا أوجز من أنَّه هو الجسم الحر الطليق"[٢].

فالجسم الجميل هو الجسم الحر[٣]، وآيته أن تنهض أعضاؤه حرة سلسة ميسورة الحركة، لا ترى عضواً منها عالة على سائر الأعضاء، يخيل إليك أنَّ كلَّ عضو فيه يحمل نفسه غير محمول على سواه[٤].

وبالجملة فإنَّ الحرية والجمال معنيان لا ينفصلان فيما يعتقد العقاد، ولا يتم أحدهما بمعزل عن الآخر، ويتساءَل العقاد هل ينتظر في مستقبل الأجيال البعيدة أن يتغير جسم الإنسان عن تركيبه الذي صار إليه؟ أو هل يرجى أن يستفيد من ذلك التغير جمالاً فوق الذي استفاده في تدرجه من أطواره الأولى إلى هذا الطور الذي هو فيه؟ يقول العقاد: "والجواب على ذلك، نعم مادام مشتاقاً إلى حرية الحركة راغباً في الجمال"[٥].

وخلاصة الرأي كما يرى العقاد أنَّنا نحب الحرية حين نحب الجمال، وأنَّنا أحرار حين نعشق من قلوب سليمة صافية، فلا سلطان علينا لغير الحرية التي نهيم بها ولا قيود في أيدينا غير قيودها "ولا عجب فحتى الحرية لها قيود وعبيد"[٦].

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/٢٧٨. وينظر: العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/٧٧.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٩.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص /٢٥٢.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٦.

[٥] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٣٩.

[٦] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٣.

٣/٢ - المرأة:

رأينا أنَّ العقاد قرن الجمال بالحرية ولا يذهب عن ذلك بعيداً حينما يتعرض للحديث عن الجمال في الجسم الإنساني فيرى أنَّ الجمال في الجسد الإنساني هو حرية وظائف الحياة فيه وسهولة مجراها ومطاوعة أعضاء الجسم لأغراضها وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات الملبية لكل إشارة من إشاراتها[١].

فالجسم الجميل هو "الجسم الحر الطليق سواء نظرنا إلى الجسم في جملته أم إلى كل عضو من الأعضاء على حدة، فإنَّنا لا نرى له صفة جمال إلا وفي طيها صفة حرية وطلاقة"[٢]. فالعقاد يتحدث عن التكامل بين العناصر المكونة للجسد الإنساني، وعن صلة أجزاء الجسد بالكل.

وقد ركَّز العقاد حديثه عن الجمال الإنساني بالحديث عن المرأة خصوصاً، وإنْ كان يقارن أحياناً بينه وبين جمال الرجل، مغلباً في حديثه الجمال الحسي على الجمال المعنوي.

وجمال المرأة الجميلة، في رأي العقاد، ليس بشيء واحد يقاس بمقياس واحد في كل ما تبديه وكل ما تحتويه، لأنَّها جملة مجتمعة من الأشكال والألوان والحركات والمعاني "يقاس كل منها بمقياس الجمال الذي يتمثل في الحرية الموزونة"[٣].

إنَّ ما توصل إليه العقاد من أنَّ الجسم الجميل هو الجسم الحر قاده إلى القول: "إنَّ المرأة الجميلة تعلم ذلك الجمال بفطرتها، وهي لا تعدل بالرشاقة صفة من صفات الملاحة، وذهب إلى أنَّ الرشاقة ليست إلا خفة الحركة "وليست خفة الحركة إلا الدليل على أنَّ وظائف الحياة حرة في جسدها تخطو وتلتفت وتشير وتختال بلا كلفة ولا معاناة وتزن نفسها في أعضائها بميزان لا خلل فيه ولا نقص يعتريه"[٤].

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٣.

[٢] – العقاد. عباس محمود:**(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٩.

[٣] – العقاد. عباس محمود:**(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٩.

[٤] – العقاد. عباس محمود:**(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٢.

والرشاقة عند علماء الجمال صفة أساسية من صفات الجمال وهو لفظ يشير إلى إحساس بصري، يقول غويو: "الإحساسات التي يصح نعتها بالجمال على أتمِّ وجه هي الإحساسات البصرية، حتى لقد عرَّف ديكارت الجمال بقوله هو ما يروق العين"[١]، وذهب إلى أنَّ ألفاظ الجمال والحسن والرشاقة وسائر الكلمات التي تعبر عن معاني الشكل والسطح لا تكفي لتوليد انفعال جمالي كامل لأنَّ العين لا تتأثر بما ترى تأثراً مباشراً فهي حاسة باردة لا تهتز[٢]، وعدّ غويو العمل دون اللعب رشاقة[٣].

ونشير إلى أنَّ بعض علماء الجمال قد رفض مقولة الرشاقة مثل هويسمان الذي لم يستسغ وجود مقولات فنية محددة مثل الرائع أو الرشيق أو العجيب، ورأى أنَّها تحديدات مجردة[٤].

إنَّ مفهوم الرشاقة في فكر العقاد واقتران فكرة الجمال بالحرية دفعه إلى القول: "إنَّ الأمم المستعبدة ضعيفة الميل إلى الرشاقة، وتؤثر الأجسام الغليظة الممشوقة المستوية، وإنَّما كان ذلك هواها لأنَّ الحياة فيها مرهقة والحرية فيها ضيقة فهي أميل إلى البطء والتراخي إذ كانت حياتها بطيئة متراخية، وهي أهون من أن تهيم بالرشاقة إذ كانت لا تحبُّ الحرية ولا تعمل لها ولا تحس في نفوسها الحاجة إليها"[٥]. وهذا الربط تعسفي بين الأجسام الغليظة والعبودية، والواقع الاجتماعي يثبت خلاف نظرة العقاد هذه، فالأمم المستعبدة تاريخياً تسعى نحو التخلص من هذا النير ولا تستسيغ البطء والتكاسل، ففي أمريكا اليوم مثلاً معظم المهرة من رياضيين وغيرهم هم من الزنوج، ولم نرَ عبر التاريخ أمة حرة رضيت بالاستعباد.

وعلى مقتضى هذا الفهم يرى العقاد أنَّ كل شيء جميل في المرأة بهذا المقياس، فأجمل الوظائف هي الوظيفة التي تجري في جسم لا فضول فيه ولا نقص، وأجمل الحركات

---

[١] – غويو. جان ماري: **(مسائل فلسفة الفن المعاصرة)**، ص/٧٦.

[٢] – المرجع نفسه والصفحة.

[٣] – المرجع نفسه، ص/٥٧.

[٤] – ينظر: هويسمان. دنيس: **(علم الجمال: الاستطيقا)**، ص/٨٦–٨٧.

[٥] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٢.

والألوان هي التي "ترتقي إلى عالم المعاني كلما أطلقت في النفس شعور الحرية بين الأوزان، أي كلما ابتعدت بنا من شعور التقيد"[١].

يحدد العقاد، إذاً ، الجمال بوظائف الأعضاء والحركة، ولكن إذا كان الجمال هو أداء وظائف الأعضاء فهل الحركة هي جمال؟ وهل الحركة عنصر من عناصر الحياة وليست الجمال ذاته؟ أمَّا علاقة الجمال بوظائف الأعضاء فيرى "أنَّ الجمال ليس هو أداء تلك الوظائف، لأنَّ وظائف الأعضاء في الجسم الحي كالوزن في القصيدة وكالحبل تحت قدمي اللاعب وكالألحان في الغناء فهي تقيم لنا الفارق بين الحرية والفوضى، وهي المعيار الذي نعرف به حرية الحياة في الانتقاء والتوفيق بينها وبين ما تبتغيه"[٢].

فالحياة بوظائف الأعضاء هي حركة حرة، ولها وزن وجمال إذا طابقت في حركتها معنى الحرية الموزونة، وقد خالف عبد الحي دياب العقاد في ذلك، "لأنَّ الوزن في القصيدة تناسب، وتناسب حركي جمالي– وهو جمال لاشك فيه، ولكن ليس له صلة بالحرية– والحبل تحت قدمي اللاعب مهارة وتغلب على صعوبة بمهارة تقيد الحرية"[٣].

ويؤكد العقاد العلاقة بين شعور الجمال ووظائف الأعضاء، ذلك أنَّ الرجوع إلى وظائف الأعضاء لازم لقياس حرية الحياة في أداء تلك الوظائف على وجه لا نقصان فيه ولا زيادة، ومثلها في هذا مثل الأوزان والبحور التي تقاس بها حرية الشاعر في التعبير وقدرته على التصرف بالمعاني والألفاظ، وهو مثل كل وزن وكل نظام مطرد في فن من الفنون الجميلة، ليس مكانه أنَّه قيد عائق معطل للحرية، بل مكانه أنَّه مقياس الحرية الذي يميز بينها وبين الفوضى المطلقة بغير وزن أو نظام وإلى غير غاية أو استقامة، ويخلص العقاد إلى نتيجة مفادها أنَّنا متى عرفنا "أنَّ وظائف الأعضاء هي مقياس الحرية والجمال في جسم الإنسان، عرفنا كيف يكون جمال المرأة أو كيف ينبغي أن يكون"[٤].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٥٠.

[٢] – المصدر نفسه، ص/٣٦.

[٣] – المصدر نفسه والصفحة. ودياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٢٠٧.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٠.

وتأسيساً على ما سبق نراه يعرض رأي شوبنهور وداروين في جمال المرأة فيرى أنَّ شوبنهور ينكر على المرأة الجمال، ويزعم أنَّها على العكس مما يظن الناظر إليها، فهي دميمة قبيحة، إذا تخيلناها حسناء فاتنة، فالذي يزيغ بصرنا ويطمس على بصيرتنا هو الغريزة الجنسية التي تلهينا عن عيوب خلقتها كما يلهينا الجوع والظمأ عن عيوب الطعام، بينما اعترف داروين للمرأة بالجمال، ولكنه "يميل إلى تفضيل جمال الرجل على جمال المرأة، ويقيس على عطل الإناث وروعة منظر الذكور في كثير من المخلوقات"[١].

ونلحظ أنَّ العقاد وافق داروين في موقفه من جمال المرأة، وفضل جمال الرجل على جمال المرأة، فرأى أنَّ "جسم المرأة الجميلة جسم تابع وليس بالجسم المستقل الذي لا ينظر في تكوينه إلى غيره، بينما جسم الرجل الجميل جميل التكوين لذاته، لا لأنَّه منظور فيه إلى مخلوق آخر يتوقف عليه"[٢]، وبناء على ربطه مفهوم الجمال بالحرية؛ فهو يرى أنَّ جسم الرجل يمثل الجمال في صورة الاستقلال[٣].

إنَّ تفضيل جسم الرجل على جسم المرأة، في فكر العقاد، أملاه عليه موقفه السلبي من المرأة عموماً، وبذا يتخذ مفهوم جمال الجسد الإنساني عنده مفهوماً ذكورياً دون النظر إلى الجزء الثاني والمهم في هذا الجمال وهو المرأة. فهل الجمال الإنساني يقتصر في مفهومه على الرجل دون المرأة؟ إنَّ هذا ما لا يمكن أبداً، وفي موقف العقاد تناقض، فحديثه عن الجمال الإنساني لم يقتصر على جمال الرجل بل كان جلُّ حديثه عن جمال المرأة، ولا ندري دَافِعَ العقاد في موقفه هذا! فالرجل والمرأة كلاهما يكمل الآخر.

ويتابع العقاد التفصيل في حديثه عن جمال جسد المرأة، فيرى أنَّ جسم المرأة فيه الثديان وفيه الرحم الذي يحمل الجنين "وفيه تركيب الحوض الذي يختلف به قوام المرأة وقوام الرجل في نماذج الجمال مع اختلافهما بالكتفين والصدر والتنفس تبعاً لذلك الاختلاف،

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/١١٠. وينظر: ضيف. شوقي: **(مع العقاد)**، ص/٧٢-٧٣.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤١.

[٣] – المصدر نفسه والصفحة.

ومع اختلافهما تبعاً لذلك الاختلاف أيضاً بما تحت البشرة من طبقة دهنية لاشكَّ أنَّها مفضلة في جسم المرأة لحماية الجنين، فهذه التبعية واجبة في ملاحظة جمال المرأة والحكم عليه"[١].

إنَّ تفسير العقاد هذا فيه نسيان لطبيعة كل من الرجل والمرأة، ووظيفة كلّ منهما، فالرجل جميل بذاته من خلال أدائه وظيفته، وكذلك المرأة جميلة بحسب الوظيفة التي خلقت لها، فغياب الإنسان في هذا الوجود يعني، بالضرورة، غياب الجمال وإدراكه، لأنَّ الجمال وقفٌ على الإنسان بنوعيه الرجل والمرأة، فأجمل المناظر الطبيعية والفنية لا قيمة لها إلا بوجود إنسان يقيمها، ومن ثمَّ فالرجل جميل في مكانه والمرأة كذلك.

ويؤكد العقاد في مكان آخر أنَّ الجسم الإنساني لا يسعنا تصوره إلا معبراً عن فكرة أو وظيفة مجردة "ولا قيمة للأعضاء في ذواتها بغير الفكرة التي تعبر عنها والوظيفة التي تؤديها"[٢]، ووظائف الأعضاء هي الميزان الذي توزن به الحرية في أجسام الأحياء من الرجال والنساء[٣]، ويتساءَل العقاد عن الجمال في الجسد الإنساني فيرى أنَّه هو الحرية[٤]، ويذهب إلى أنَّ الجسم الجميل هو الجسم الحر الطليق، فسواء علينا أنظرنا إلى الجسم في جملته أم إلى كل عضو من أعضائه "فإنَّنا لا نرى له صفة جمال إلا وفي طيها صفة حرية وطلاقة، فالجسم يعاب إذا عطلت إحدى وظائفه، والعضو يعاب إذا زاد أو نقص عن حدِّ حريته"[٥].

ويفصل العقاد الحديث عن جمال المرأة، وكيف ينبغي أن يكون فيرى أنَّ لكل عضو جماله الخاص به[٦]، ويركز اهتمامه على الوجه فيرى أنَّه إشارة للجمال في أظهر عضو في الجسم، "وإشارة الوجه هذه كانت وما زالت تدل على فضيلة جنسية في جسم الرجل أو المرأة"[٧].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤١.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٣٧.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٥١.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٠.

[٥] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٩.

[٦] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفصول)**، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ. ص/٢٣٥.

[٧] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٠.

وإذا كان الوجه هو أجمل ما في الجسد الإنساني فإنَّ العين والشفة أجمل ما في الوجه الإنساني، يقول العقاد: "إنَّ أظهر ما تظهر الملاحة من معارف الوجه في العين والشفة لأنَّهما الجارحتان اللتان ترتسم فيهما حالة النفس وإحساسها بغاية الوضوح والجلاء... وأصدق ما يقال في هاتين الجارحتين أنَّهما نافذة النفس فمنها تطل على العالم ومنها يطل العالم عليها، ولعل ما تكشفه منا للناس أكثر مما تكشفه من الناس لنا"[١]، وثمة رابط يربط الحب بالجمال، يقول: "والأصل في حب الجمال هو امتحان قابليات الجسم بأظهر أجزائه للناظر"[٢].

والرشاقة صفة مهمة من صفات الجسم الجميل، وآيته أنْ تنهض أعضاؤه حرة سلسة ميسورة الحركة لا ترى فيها عضواً منها عالة على سائر الأعضاء، "يخيل إليك أنَّ كلَّ عضو فيه يحمل نفسه غير محمول على سواه"[٣].

وبناء على ذلك يحدد العقاد صفات جمال الجسد الأنثوي كنحافة الخصر المرهف الممشوق[٤]، والرأس الطامح، والجيد المشرئب، والصدر البارز، والساق التي تبدو من خفتها خفتها وانطلاقها واستوائها أنَّها لا تحمل شيئاً، ولا تنهض بعبء من الأعباء[٥].

وينبغي أن يتسم الجسم الإنساني بالرشاقة والانسجام، وبذا يكون الجمال، في رأي العقاد، "هو حرية وظائف الحياة فيه وسهولة مجراها ومطاوعة أعضاء الجسم لأغراضها وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات الملبية لكل إشارة من إشاراتها"[٦].

وفي ضوء هذا الفهم يشير العقاد إلى علاقة المرأة بجمالها وإدراكها له، فيرى أنَّ عبقرية الجمال في المرأة الجميلة أنَّ الجمال فيها والجميلة شيء واحد، وقد تزداد على الإخفاء جمالاً، لها طلعة كاملة تزيد ملامحها حسناً، وتزيد هي حسن ملامحها، يقول العقاد: "وكأنما تعلم ذلك من نفسها فهي تأمرك أن تؤمن بجمالها إيمان العجائز ولا تقبل منك أن

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٠.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(الفصول)**، ص/٢٣٥.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٦.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود:**(أنا)**، ص/٥٤.

[٥] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٦.

[٦] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٥٣.

تتقراه وتبحث أسراره وتتأمل مغازيه بينك وبين نفسك! وأحسبها لولم ترَ جمال محيَّاها في مرآة لما كانت لها وقفة غير وقفتها هذه ولا مشية غير مشيتها ولا مخيّلة غير هذه التي أراها. ذلك أنَّها لا تملك مع جمالها إرادة ولا هوى ... فهو الذي يبدو في العيون كما يشاء ولا شأن لها هي به ولا سلطان لها عليه، وكذلك تكون عبقرية الجمال، وكذلك بلاغته التي ترتجلها الطبيعة بلا تكلفة ولا ابتذال"[١].

والإيمان بعبقرية الجمال في تصور العقاد إيمان على البديهة لا على الروية والاستدلال، "فالجميلة هي التي تقول: إنَّني جميلة على رغم أنفك، ولا تقول لك ذلك حتى تطل عليك من كبريائها غرارة طاهرة تمسح غضاضة النفس، فلا تأبى أن تجيبها باسماً: نعم أنت جميلة على رغم أنفي"[٢]، فجمال المرأة يكمن في أنَّه لا يمكن حجبه، لأنَّه سيظهر شاءت أم أبت؟ وانشغال العقاد بجمال المرأة خاصة، دليل غير واعٍ على أنَّها أجمل من الرجل.

٣ ـ الجمال الفني:

الجمال الطبيعي مصدر الجمال الفني، والواسطة بين الجمالين هوالإنسان، فالإنسان يبحث عن الجمال ويسعى إلى تأمله وإبداعه، وعلاقة الإنسان بالجمال الطبيعي هي بمعنى آخر علاقة هذا الجمال بالجمال الفني، فالإنسان صلة الوصل بين الجمالين، يستقي من الطبيعي ويبدع الفني، فالأصل في الجمال هو الطبيعي، وما الفني إلا امتداد له وصورة، "وعلى ذلك فإن العلاقةَ بين الجمالين علاقةٌ صاعدة هابطة، كلما اقتربنا فيها من الأعلى حققنا درجة أرقى من الجمال، واقتربنا من مفهوم الوجود الإنساني وغايته أكثر، وكلما دنونا من الأسفل ابتعدنا درجة أكثر عن الجمال، ونأينا عن مفهوم الوجود الإنساني ووظيفته أكثر"[٣].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٦٧.

[٢] – المصدر نفسه، ص/٦٨.

[٣] – الصديق. حسين وكليب. سعد الدين: **(مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين)**، ص/١١٧.

ووظيفة الجمال تحقيق الذات واكتشاف الجوهر، من خلال المعرفة والإرادة، وهذا ما يقود الإنسان إلى اكتشاف جماله الداخلي الناتج عن كونه عبد الله وخليفته، خلقه في أحسن تقويم، ونفخ فيه من روحه. فالعمل الفني مجلى لوعي صاحبه، وتجسيد لإرادته وقدرته على الفعل والوعي؛ فهو مرآة له، وعندما يبدع الإنسان الجمال الفني فهو يحاول تحقيق إرادة الله في استخلافه في الأرض، "وهو استخلاف يعني الإعمار الذي يتطلب الوعي والإرادة والفعل. وهو، بذلك، كأنَّما يضاهي الإرادة الإلهية في الخلق"[١]، يقول العقاد: "إنَّ الخالق السرمدي جلت قدرته قد شاءت له نعمته أن يتفضل على العباد بنوع من قدرة الخلق تناسبها، وتدخل في مستطاعها فوهب لها الفن، تخلق به بدائعها، وتصور به آمالها. فهو غاية ما تسمو إليه من خلق وإبداع، وهو قبس في الإنسان من قدرة الله، أو كما قلنا من قصيدة في ديواننا الأول:

الشعرُ من نَفس الرحمنِ مقتبس   والشاعر الفذُّ بين الناسِ رحمانُ"[٢]

إنَّ تأمل آيات الفن الجميلة في هذا العالم يوصل الإنسان إلى الرقي الروحي، ومن ثمَّ التعرض للأسرار الإلهية[٣]، فهناك علاقة جوهرية بين الدين والفن الجميل، ومن ثمَّ يقاس نصيب الفن الجميل من الدين بنظرة الدين إلى الحياة، فلا يقال عن دين: إنَّه يحيي الفنون الجميلة إذا كانت له نظرة دُونية إلى الحياة، وإلى الجسد ومتاعه، كأنَّها رجس مرذول وانحراف بالإنسان عن عالم الروح والكمال، والإسلام "من مطالبه الفن الجميل فهو يحل الزينة، ويصف الله بالجمال، ويحسب الجمال من آيات قدرته وسوابغ نعمته على عباده"[٤].

---

[١]- الصديق. حسين وكليب. سعد الدين: **(مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين)**، ص/١٣١-١٣٢.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٦٢. ونرى أنَّ العقاد هنا أخطأ في تعبيره حين نسب النَّفس للرحمن، وأخطأ حين وصف الشاعر بالرحمان، لأنَّ لفظ (الرحمن) يخصُّ الله وحده، ولا يجوز وصف إنسان إلا بلفظ (رحيم)، ودليله قوله تعالى واصفاً النبي محمداً ﷺ: ﴿بالمؤمنين رؤوف رحيم﴾. سورة التوبة، الآية/١٢٨.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(المرأة ذلك اللغز)**، ص/٩٩.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(التفكير فريضة إسلامية)**، ص/٩٦- ٩٧.

يتميز العمل الفني عند العقاد بطبيعته الفنية الروحية، وعالم الفن هو عالم المعاني المجردة لا عالم الأشكال الملموسة[١]، والجمال الفني البادي على وجوه الأشياء هو جمال متصل بالأبدية اتصال أصدق الحقائق وأخفى البواطن، وهو "صورة الحقائق الأبدية الحسنى إذا كان لهذه الحقائق من صورة يتجلى فيها وجوده لمن يحس ويرى"[٢]، يقول: "لكنني لا أرى مانعاً من القول، في غير ما تحرز ولا استثناء، بأنَّ الجمال في الفن والطبيعة معنوي لا شكلي، وأنَّ الأشكال لا تعجبنا وتجمل في نفوسنا إلا لمعنى تحركه أو توحي به، لا فرق في ذلك بين أشكال الوجوه الآدمية والأعضاء الحية، وبين ما دون ذلك من الصور التي تمكن فيها معاني الحسن أو تبعد الشقة بينها وبين ما تومئ إليه"[٣].

إنَّ الجمال الفني صورة مختصرة من جمال الحياة، وكأنَّ الإنسان قد أراد به أن يتمم حرية الحياة أو يستدرك عجزها عن قهر ضروراتها التي تثقل عليها، فقد "خلق الفن للإنسان أجنحة قبل أن يطير في الهواء، وأنشأ لنا في الشعر أجيالاً من الأبطال هزموا نواميس الكون وأحكام القدر، وجمع في جسم واحد من رشاقة الأعضاء وملاحة القسمات ما تضنُّ به الحياة على الكثير من الأجسام، وأرسل أحلامنا في سماوات من الغبطة والكمال لا تفتح لأبناء الفناء، فتمت به آمال الحياة، وأصبنا في عالمه حرية لا نصيبها في عالم الحاجة والاضطرار"[٤].

بيد أنَّ العقاد لا يلغي أثر الحسِّ في الجمال الفني، فالفن لا ينفصل عن المحسوسات[٥]، والحقيقة أنَّ "الإنسان لا يحيا الحياة الكاملة إلا إذا أشبع حسّه مما يحدق به وملأ نفسه من تصور ما تقع عليه الحواس، وهذه هي الروح الفنية الكامنة في النفوس"[٦]، ومهما تسامى الفن يظل مقيداً بالمحسوسات، ولا يكون فناً إلا إذا اتخذ له شكلاً محسوساً[٧]، ونرتقي في

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٣.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٤-٥، ٢٤٣ وما بعد.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٣٦-٣٧.

[٤] – المصدر نفسه، ص/٥١.

[٥] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٦.

[٦] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٠٨.

[٧] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٦.

"تقدير الفن كلما ارتقينا في تقدير الحس والبداهة وفي العلم بوظيفة الخيال"[1]. والجمال الفني، بناء، هو الجمال الذي يتجه إلى النشوة الروحية، معتمداً على الحواس للوصول إلى السمو والكمال، فهناك فرق بين ما يخاطب الوظائف الحسية وما يخاطب الملكات الروحية[2].

فالعقاد يثبت أثر الحسِّ في الفنون، ويرى أنَّ الذي "تـــثبته المشاهدة وتؤيده الخبرة هو أنَّ العامل لا يجوِّد عمله ولا يحذق في صناعته إلا بقدر ما عنده من براعة الحس والتصوير التي هي جزء من براعة الفن الجميل، فلا صناعة ولا تجارة ولا زراعة ولا علم ولا عمل من أعمال هذه الحياة يمكن أن يتم على الوجه الأمثل في يد صانع لا ذوق في سليقته للجمال، ولا قدرة له على تناول الأشياء كما تتناولها يد الفنان"[3].

ويناقش العقاد أهمية الجمال الفني في الحياة الإنسانية، وهل هو حاجة ضرورية أم كمالية؟ فمن البداهة القول: إنَّ الضروريات قبل الكماليات في الفن، وهي كلمة نسمعها كلما تحدث متحدث عن أثر يقام لعظيم أو زينة فنية تتجمل بها مناظر المدينة أو دراسة أدبية لا يصنع منها الخبز ولا يحمل عليها الماء، ومن يذهب هذا المذهب يظن أنَّ الدراسات الفنية والأدبية مما يمكن أن يؤجل إلى أن يستوفي الإنسان الضروريات ومن ثم يبدأ بالكماليات، وهذا خطأ جسيم، في رأي العقاد، فالفنون والآداب ليست من "الكماليات التي تجيء في ترتيب الظهور بعد الطعام والشراب والكساء والبناء، لأنَّ الأغاني والصور والحلي وجدت مع الناس قبل أن يبرحوا الكهوف إلى العمارة، وقبل أن يتهيأ لهم من وسائل الرفاهية ما يتهيأ اليوم لأفقر الناس، وإذا كان الإنسان يعيش بغير الصور والأناشيد، فهو لا يعيش بغير الخبز والماء ولوازم الجسد، فليس مقياس الحياة هو أقل ما نحتاج إليه ولا نعيش بغيره، بل هو أرفع ما نحتاج إليه وقد نعيش بغيره ولا معنى إذاً لتسميتنا الفنون والآداب بالكماليات"[4].

بالكماليات"[4].

فليست الضروريات سابقة للكماليات في الفن، وإنَّما الكماليات هي من الضروريات في الفن، فالضروري والكمالي في الفن سواء، وهما أساسيان وجوهريان في رأي العقاد،

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٦٢.

[2]– ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٤٣ وما بعد.

[3] – المصدر نفسه، ص/٢١٠.

[4] – **(مجلة الهلال)**، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٣٤.

وهو بهذا يذكرنا بموقف عالم الجمال جان ماري غويو الذي ذهب إلى تبيان شروط الإبداع الفني التي تظهر في الحرية من التسلط الخارجي، والاستقلال إزاء ضرورات الحياة، وهناك شرط ثالث هو الجمهور[١]، والملاحظ أنَّ الحرية من التسلط الخارجي مما يتفق وفكر العقاد، بينما الاستقلال إزاء ضروريات الحياة مما يخالف ما ذهب إليه غويو.

ونرى في موقف العقاد شيئاً من المبالغة والتفاؤل الفني إزاء الضروريات في الحياة المعيشية، فكيف يستطيع الإنسان تأمل مشهد جمالي وهو جائع مثلاً؟ فالجائع لا يميز بين ألوان الطعام والشراب إلا بعد أن يشبع ويرتوي، بمعنى أنَّ إرواء الحاجات الأساسية في الإنسان هي التي تجعله مؤهلاً للتأمل الجمالي بحسب المعرفة التي يمتلكها. وفي الوقت نفسه نرى أنَّ العقاد ناقض نفسه في موقفه من الضروريات والكماليات في الفن، فله رأي آخر يثبت خلاف هذا الموقف، وهو رأي صحيح، يقول: "الإنسان لا يحيا الحياة الكاملة إلا إذا أشبع حسّه مما يحدق به وملأ نفسه من تصور ما تقع عليه الحواس، وهذه هي الروح الفنية الكامنة في النفوس"[٢].

إنَّ فكرة جمال الحياة هي فكرة تتلاقى مع جمال الفن، أما "صانع الحياة وصانع الفن فيختلفان صنعاً، ويتفاوتان قدرة، ويستمد أحدهما أسرار الجمال من الآخر، ولكنَّه لا يخرج عن نمطه، ولا يشذّ عن فكرته"[٣].

والعمل الفني يتعدى التعبير عن جماله إلى تقديم أثر نفسي من خلال تصويره جمال الحياة، وبهذا يكون الجمال الفني تعبيراً عن جمال الحياة في لوحات فنية جميلة نرسمها لأنفسنا، لنتبعها بالأمل والاحتذاء، "إذ يجمع لديه في وقت واحد نظماً أوضح من نظام الحياة، وحرية أطلق من حريتها أو يستخلص من جمال الحياة عنصريه البارزين، وهما النظام والرجاء"[٤].

---

[١] – ينظر: غويو. جان ماري: **(مسائل فلسفة الفن المعاصرة)**، ص/١٠٥، ١٢٤.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٠٨.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٧.

[٤] – المصدر نفسه، ص/٥١.

والعلاقة بين الفن والحرية مترابطة ترابط علاقة الجمال بالحرية، فالحرية شرط أصيل للفن[١]، والفن جمال، والجمال عدو لكل تشويه[٢]، فالعقاد لا يفصل بين الجمال والفن إلا الفصل المبدئي الذي تقتضيه الدراسة، فهو يقرن الفن بالجمال، والجمال بالفن[٣].

ففكرة الجمال في الحياة هي بعينها فكرة الجمال في الفنون، فلا فن بغير تطلع ولا تطلع بغير حرية، ولكن ينبغي أن نذكر أنَّ الحرية تستلزم المنع، وأنَّ الجمال هو غلبة الحرية على القيود أو هو ظهور الحرية بين الضرورات، وليس هو بالحرية الفوضى التي لا يمازجها نظام، ولا يحيط بها قانون، يقول: "فلا عجب أن يمثل الفن قيود الجمال وأنظمته كما يمثل حريته وانطلاقه، وأن نرى الفن حافلاً بالتطلع والرجاء"[٤].

والفن عند العقاد مقياس التحضر، ويقاس حب الأمم للحرية بحبها للفنون الجميلة، ومقياس تقدم الأمم هو عنايتها بمتاحف الفن، ففي تلك المتاحف يلمس الباحث من مخايل الأمة والدلائل على شعورها وخطرات نفوس أبنائها في لحظة ما يغنيه عن درس تاريخها، وسبر حاضرها، وإعنات الذهن في التكهن بمستقبلها[٥].

والجمال واحد في الفن والحياة، ولكن الفن صورة مختصرة من جمال الحياة، ومقياس الجمال الأول في الحياة والفن هو أنَّ للفنون الجميلة مقياساً من الحرية لا يضل فيه القياس، فكلما "ازداد نصيب الأمم من الحرية سمت طبقتها في الجمال والنفاسة، وكلما قلَّ نصيبها منه ابتعدت عن طبقة الفن الجميل، واقتربت من الصناعات الفنية والمشاغل الضرورية"[٦]، مثل الأمة اليونانية التي امتازت بأنَّها منحت الفنون هذه الحرية، فكان لها فضل عظيم جليل في رأي العقاد[٧].

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**آراء في الآداب والفنون**)، ص/١٠١.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/٣٠٥.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**)، ص/٦٠.

[٤] – العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٥٠– ٥١.

[٥] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مطالعات في الكتب والحياة**)، ص/٥٥.

[٦] – المصدر نفسه، ص/٥٥–٥٦.

[٧] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**ابن الرومي: حياته من شعره**)، ص/٢٦٣.

لكنَّ هذه الحرية في الفنون ينبغي ألاّ تكون مطلقة بل مقيدة ضمن ضوابط سياسية اجتماعية، كي لا تتحول إلى نوع من البطر، يقول العقاد: "ويخيل إلينا أنَّنا وصلنا في هذا العصر إلى حالة لا نتكلم فيها عن الحرية ولا عن الحجر على الحرية فيما يرجع إلى الفنون الجميلة، ولكننا نتكلم عن البطر في استخدام الحرية الفنية، فإنَّ الشبع من الحرية قد وصل إلى حد البطر الذي يخشى منه على جمال الفن كما يخشى عليه قديماً من الحجر والتقييد أو الجمود والخمول"[1].

على أنَّ من مواقف العقاد النقدية الجمالية الثابتة موقف الرفض الدائم للفنون الحديثة، وهو موقف ليس بجديد عليه، بل إنه يتضح منذ سنة ١٩٢٨م، فحين قام المعرض الفرنسي في القاهرة كتب مقالة "فن التصوير بين القديم والحديث"، يقول فيها : "في المعرض الفرنسي الذي يقام الآن في القاهرة حجة للقائلين بأنَّ تقدم الفن غير تقدم العلم وأنَّ سنة الارتقاء لا تسري على التصوير خاصة سريانها على الصناعة والاختراع ففي الصور التي رسمها عباقرة التصوير قبل مئة سنة ما هو أجمل وأفخم وأدل على القدرة والأستاذية من أحدث الصور التي ابتدعتها قرائح المعاصرين، ولو جاز لنا أن نوافق أو نخالف أحداً من الناقدين لقلنا إنَّ الامبرشنزم الذي لهج به المصورون في هذا العصر يهبط بالفن كلما تمادى إلى حيث يكثر فيه الادعاء ويضعف المرجع المصطلح عليه، ويصبح الشذوذ هو القاعدة والقاعدة هي الشذوذ"[2].

ثم يستطرد فيقول: "فالمصور الحديث الذي يجري على أسلوب الإحساسيين المزعوم يريد أن يتخذ له لوناً وسحنة بارزة في جميع مصنوعاته كل البروز، فيوشك أن تقارب حدود "الكاريكاتور" وتلح على الأذواق إلى ما يخالطها بالضجر والنفور، وقلما نرى فيهم من يحرف الأشكال والألوان ليكون التحريف أدل على المعنى، وأبعث على توجيه الفكر إلى ناحيته المقصودة، وإنما هم يحرفون الأشكال والألوان لتدل عليهم وتؤخذ عند النظر إليها مأخذ العلامة الشخصية التي ينفردون بها، والاحساسية في هذه الحالة هي مجرد المخالفة للآخرين على نمط يستطيع به كل من يبغي الخلاف والشذوذ"[3].

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٢٤٧.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٤٦٤.

[3] – المصدر نفسه، ص/٤٦٤–٤٦٥.

ويسوق العقاد أمثلة يؤيد بها نظرته فيشير إلى لوحة لكوربيه مع الكلب الأسود كانت من معروضات المعرض، ويتأمل ما فيها من الدلائل الشخصية، يقول: "إنَّ في أسلوب النظر واختيار الموضوع وتنوع الأداء وانتشار المعاني متسعاً لإظهار الإحساسية والشخصية يغنينا عن التعمد في التلوين أو التعسف في تخصيص الملامح أو المبالغة في الاتكاء على ناحية من النواحي، فإنَّنا إذا تمادينا في اختراع الألوان والمواقف على هذه النماذج الحديثة خارجون لا مناص إلى البهرج أو الفانتزية، مضيعون جمال الاتساق بتلك التجزئة التي تذكر الناظر بموائد التشريح، فليكن الفن كاملاً حتى حين ينحصر في أداء لمحة خاصة أو دلالة مقصودة، أما أن تأخذ لنا جانباً تتعلق عليه بقية الجوانب كما يتعلق الجسم المشلول على أعضائه الساعية، فذلك اقتضاب لا يشبع حاسة الكمال والإتقان التي هي جماع روح الفنون، وإما أن توكل الحواس بالغرائب والتهاويل فذلك مضيع لنـــزاهة البساطة التي هي لب لباب الجمال"[١].

والملحوظ أنَّ العقاد استخدم تعبير الانطباعية مقابلاً لعبارة "إمبرشنزم" غير أنَّه أطلق هذا التعبير على كل ما في المعرض من اتجاهات حديثة شملت التكعيبية والمستقبلية وما بعد التأثرية.

وقد طالب العقاد بموسوعة عربية تحدد مدلول المصطلحات الفنية، واستدرك التفرقة بين الإحساسية (الانطباعية) وما سماه الفن العصري، وعرض في مقاله الثاني لرأيه في القديم والجديد، وهو رأي يقوم على أسس عدة منها: أنَّ الفن القديم عنده هو الذي يجري على أسلوب الكلاسيك أو الرومانتيك. وأنَّ كل تجديد صحيح في فن التصوير لا ينافي فكرة الأساتذة الأقدمين عن الفن ونظرتهم إلى الأشياء على الإجمال، لأنَّهم لو عادوا اليوم لما رفضوا أن يستفيدوا في تصويرهم بما أحدثته علوم التشريح وملاحظة النور والظلام، ولكانوا إحساسيين حين تكون الإحساسية صادقة، ومجددين حين لا يتمادى التجديد إلى الشعوذة والبهلوانية. ومن هذا التجديد المقبول عنده تجديد ديلاكروا، وصور سيسلي، ومونيه، وبيسارو، فكلها صادقة إذا نظرت إليها من مسافتها المقدرة أو حبست الأشعة في

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٤٦٧.

العين على القدر المناسب لألوانها الطبيعية، ولكنها مبنية على قواعد يسهل ضبطها والرجوع إليها في النقد والتعليم[١]. والملاحظ أنَّ كلام العقاد السابق خاص بالفن الغربي.

وما يراه العقاد في الفن يوافق رأيه في الشعر، فالشاعر العظيم عنده هو من يشعر "بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها ... ومزية الشاعر ليست في أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به"[٢].

والمناط عند العقاد التزام الصدق وظهور القاعدة التي تضبط العمل الفني، ولكنه يسلم بأنَّ نقل المنظر كما هو أسهل من ترجمته إلى منظر آخر يختلف في القرب أشد الاختلاف، وينطبق على البعد المحدود كل الارتباط، فالفنان الذي يعتمد على الشعور، أي تصوير الشيء كما يبدو في نفسه من وراء المحسوسات الآلية، ومن وراء الصباح والمساء والربيع والشتاء لينقل لنا الشجرة كما قد يتخيلها واحدة كاملة في جميع هذه الملابسات، هو إحساسي ينقل من الداخل أكثر مما ينقل من الخارج، ويعطينا من الجوهر أقرب مما يعطينا من العرض، وهو عند العقاد الكمال الذي قد تفسده التجزئة حين يغلو فيها الإحساسيون[٣].

وحرية الفنون في عصر العقاد وصلت إلى حد تجاوز الحرية في فهم الجمال الفني وتطبيقه، يقول: "ويخيل إلينا أنَّنا وصلنا في هذا العصر إلى حالة لا نتكلم فيها عن الحرية ولاعن الحجر على الحرية فيما يرجع إلى الفنون الجميلة، ولكننا نتكلم عن البطر في استخدام الحرية الفنية، فإنَّ الشبع من الحرية قد وصل إلى حد البطر الذي يخشى منه على جمال الفن، كما كان يخشى عليه قديماً من الحجر والتقييد أو من الجمود والخمول، وكلا الطرفين يلتقيان كما يقال"[٤].

ويناقش العقاد بعض مذاهب الفن المعاصرة له، مثل: المستقبلية، والتقسيمية، والتعبيرية، والوحشية، وفوق الواقعية، والذئبية، ويراها كلها شذوذاً عن سنن المدرسيين في

---

[١] – ينظر: **(مجلة الهلال)**، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٤٩.

[٢] – العقاد. عباس محمود والمازني. إبراهيم عبد القادر: **(الديوان في النقد والأدب)**، دار الشعب، القاهرة، ط٤، دون تاريخ. ص/٥٣٤.

[٣] – ينظر: **(مجلة الهلال)**، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٤٩.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٢٤٧.

الأصول العامة، ويندد بمغالاة مارينيتي حين زعم أنَّ الفن يجب أن يرسم الأشياء في الزمان لا في المكان وحده، وهو ما جعله يرسم أذرعاً خمسة أو ستة للرجل الذي يحك رأسه لأنَّه يؤديه بذلك أداء صادقاً في أزمانه المتتابعة[1].

وهذه التسميات وأمثالها، في رأي العقاد، من البطر في الحرية، ولا موجب لهذه المذاهب إلا أنَّ الفنان قد ملك الحرية كلها فظن أنَّه يفعل ما يشاء، فقد كان الأديب يستخدم الرمز في الخرافات والأمثال والحكم التي هي من قبيل حكم لقمان، لأنَّه كان في خوف على نفسه من ذوي السلطان، فأصبح لدينا في العصر الحاضر، كما يرى، من يتعسفون الرموز لغير حاجة، ثم تسألهم عن المعنى الذي أرادوه فإذا هو أولاً معنى لا يؤديه ذلك التعبير، وإذا هو بعد ذلك معنى يقال في لفظ صريح وعبارة واضحة، ولا يلجأ أحد إلى اللف والدوران[2].

ونشير إلى أنَّ ما ردَّده العقاد من هجوم على الفن الغربي الحديث في العشرينات من القرن الماضي ظل أميناً له في كتاباته، فهو فيما بعد يصف هذه الفنون بأنَّها ألغاز وأحاج كتلك التي تنشر في صحف التسلية من الحروف المنقطعة والأرقام المثلثة أو من العيون التي ليس لها أناف، والأناف التي ليس لها عيون، بل هو يرى للألغاز والأحاجي تفسيراً يتفق عليه كل من يفهمها بلا استثناء في حين لا يرى في البقع والخطوط والأصباغ الحديثة اتفاقاً على فهم بين طائفة من الناس، وبذلك تحولت الفنون من لغة إنسانية عامة إلى خرافة سرية في ذهن رجل واحد، فموقف العقاد من المذهب السريالي موقف الهجوم ، يقول: "إنَّ السريالية وما إليها من تلك التقليعات هي موضات من قبيل عمائم الأمريكيات في العصر الحاضر...السريالية الفنية اليوم هي على الأقل عاشرة الموضوعات...فلا فرق بين التكعيبية الهوجاء أو الوحشية أو النقطية أو العرضية أو التعبيرية أو اللاتعبيرية أو التأثرية الجديدة أو اللاتأثرية أو أية كلمة تتبعها الياء والتاء من صيغ المذهبية"[3].

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٠٩. وينظر: **(مجلة الهلال)**، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٥٠.

[2] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٢٤٧.

[3] – **(مجلة الهلال)**، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٥٠.

والملحوظ أنَّ العقاد يشير إلى فارق مهم بين التطور و"الموضة"، فالتطور عمل مستمر، بيد أنَّ الموضة على خلاف ذلك، إنَّها عمل متقطع متقلب يغلب فيه تعمد الغرابة والمخالفة وكل ما يلفت النظر إلى وقت معين لا يلبث أن ينتقل إلى غيره.

ويشير العقاد إلى أنَّ الإنسان البدائي كان يرسم الإنسان أو الحيوان في صورة مشوَّهة، لأنَّه لا يحسن الرسم، ولا يعرف تمثيل المنظور في الظل والنور، فأصبح لدينا في العصر الحديث من يشوهون أشكال الإنسان والحيوان ويرسمون رجلاً أو امرأة فلا يعرف أحد، ولو كان من المصورين، من هو ذلك الرجل ومن هي تلك المرأة، "وتسألهم فيقولون لك: إنَّه مذهب المستقبليين أو مذهب فوق الواقعيين، وإنَّهم ينقلون عن الوعي الباطن الذي يتشدقون به ولا يعرفونه، ولا يعرفون أهو وعي باطن الراسم أو وعي باطن المرسوم"[١].

ويتمادون في ذلك مدرسة بعد مدرسة، وفناناً يسابق فناناً في الإيهام والتشويه، كأنَّما التصوير فن من فنون التنجيم، أو كأنَّما الوعي الباطن قد ألغى الحس الظاهر، أو كأنَّما الوعي الباطن مخترع حديث لم يصحب الإنسان منذ كان، أو كأنَّما المصور أقدر من أصحاب الصناعات في هذا المضمار، وهذا هو البطر، يقول العقاد: "إنَّ الحرية الفنية أقوى من القيود وأقوى من البطر، وهي التي يصح فيها أن نستعيد كلمة سليمان الحكيم، فنقول: إنَّها هي أقوى من الموت نفسه، لأنَّ النفس البشرية في سبيل حريتها تقتحم سدود الموت، ثم تقهر الموت بالخلود في عالم الفنون"[٢].

وموقف العقاد من هذه المذاهب في التصوير الحديث يقابله موقفه من الشعر، فهو وإن نادى بوجوب عدول الشعر عن حماقة الوصف المحسوس إلا أنَّه ينعى على الشعراء الرمزيين غلوهم في رموز الوعي الباطن وأحاجيه[٣]، وهذا الضرب من السريالية أنكره في الشعر كما أنكره في الفن، والرمزية هي التي تقف عند حدّ الاعتراف بالخفايا والأسرار وترجمة لغة الفكر إلى لغة الحواس، وميزان الصدق فيها أن يكون الرمز ضرورة، لا

---

[١] – العقاد. عباس محمود: (**حياة قلم**)، ص/٣٠٧-٣٠٩.

[٢] – العقاد. عباس محمود: (**دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**)، ص/٢٤٧-٢٤٨.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**حياة قلم**)، ص/٣٥٢- ٣٥٣.

اختيار فيها[1]، هذه الرمزية مارسها العقاد في أشعار "ترجمة شيطان" وإن عدل عنها في ديوانيه "أعاصير مغرب" و"بعد الأعاصير".

إنَّ مطلب الحرية في الفن باعتباره مناط الجمال يستدعي مطلباً آخر يلح العقاد على ضرورة توافره ليكون العمل فناً، شعراً كان أو موسيقا أو تصويراً، ذلك هو مطلب الصدق باعتباره جوهر الجمال وعنصر البلاغة وقوام الذوق.

ومفهوم الصدق الفني الذي يكون في صدق اللباب والجوهر، والذي يقدم ويؤخر في التفريق بين إنسان أوإنسان وبين موضوع وموضوع، ويمثل الحقيقة السامية في شكل محسوس، وهذا الصدق يتطلب الأداء الجميل المحكم، فهو شعار العقاد في الفنون كلها، وكل فن لا تَعْرِف له قاعدةً وأصولاً في الأداء هو، في رأيه، "ضرب من الفوضى، ولكن القاعدة لا تذهب بصدق التصوير والأصالة، بل هي أداة لتأكيدها ووسيلة لإبرازها"[2].

بيد أنَّ الفنون ليست مطالبة بعرض نفسها على الناظرين ليلتفتوا إليها متى شاؤوا بلا جهد ولا استعداد، وإنَّما هي تحتاج إلى التأمل والانتباه والجمال هو سهل معجب، إلا أنَّ السهولة في جمال الفنون لا تعني أنَّه رخيص مباح، كما لا تعني أنَّه غني عن التأمل والتفكير، فقيمة الأشياء ليست بجمال أشكالها فحسب، بل بما تخفيه من معان باطنة وراء صورها، وإذا اكتشف الإنسان هذه الحقيقة حرر فكره ونفسه من قيود الظواهر والقوالب، لأنَّ النفوس، في رأيه، لا تعجب بجمال الأشكال إلا لمعنى تحركه، وهذا هو الجمال في الفن والطبيعة[3].

وهذه القيمة الفنية للأشياء بمعانيها الروحية هي التي يجب أن نتوخاها في الشكل الفني الجميل، فيذهب العقاد إلى أنَّ أجمل الأشياء هي التي تنسيك شكلها لتفضي بك إلى معانيها المجردة، فإذا ما أدرك الفنان هذه المزية وأجاد فيها عبر عن فطرته وإلهامه، "وأبان خواطر

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**ردود وحدود**)، ص/٤٠٩ وما بعد.

[2] – العقاد. عباس محمود: (**ساعات بين الكتب**)، ص/٧٥.

[3] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٣٧.

نفسه المحتجبة دون نقص، واستطاع في الوقت نفسه أن يخرج من عالم الأشكال المحسوسة إلى عالم الدلالات المجردة"[١].

إنَّ موقف العقاد من الفن الحديث، أياً كان الرأي فيه، موقف متماسك، فمطلبه من الفن مطلب الصدق وما يقتضيه من وضوح الفهم واستقامة البناء واستواء القواعد والمقاييس، وهذا يجعله يقف موقف الرفض من كل عمل فني لا يقوم على قاعدة أو يُغَلِّب الغموض على وضوح الفهم أو يضطرب فيه إدراك المعاني، فالأشكال في نظره لا تعجبنا وتجمل في نفوسنا إلا لمعنى تحركه فينا أو لمعنى توحي إليه.

أما الموسيقا في الجمال الفني فيقسمها العقاد إلى قسمين يختلفان باختلاف الذوق والبديهة، ولا يقسمها إلى إقليمين جغرافيين بين أناس في الشرق وأناس في الغرب أو أناس في الشمال وأناس في الجنوب[٢]، فهناك موسيقا الحس المحدود وهي التي تؤدي لنا وظيفة الجارية والنديم، وتسلينا بأنغام الفرح حين نفرح بأنغام الشجن حين ننوح، وهناك موسيقا الروح وهي التي تخاطبنا من منبر الإلهام وشرفات الغيب، وتقول لنا ما يعجز عنه الكلام[٣]، ويذهب إلى أنَّ "موسيقا الحس والقلب أقرب إلينا، نحن الشرقيين، من موسيقا الخيال"[٤].

وعلينا السمو بذوقنا الفني، ومران الآذان على تلك الموسيقا العالية التي يتمنى العقاد لنا نصيباً منها "كنصيب الأوربيين أو أوفى من ذلك النصيب، وليس لنا أن نيأس من عقباها بيننا حتى نؤدي واجب المرانة في الجيل الناشئ تمهيداً لما بعده من الأجيال"[٥].

بيد أنَّ هذه المرانة الفنية التي نترقب بها فناً موسيقياً عالياً لن تتحقق، في رأيه، قبل أن نفصل بين الذوق الفني والمتعة الجنسية أو الجسدية، "فنحن لا نزال نقبل على مجلس

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٣.
[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(في بيتي)**، ص/٩١– ٩٢.
[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/٢٨٧–٢٨٨.
[٤] – العقاد. عباس محمود: **(آراء في الآداب والفنون)**، ص/٣٣٤.
[٥] – العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/٢٨٩.

السماع جنسيين جسديين، يتعصب الذكور منا للمغنيات، ويتعصب الإناث منا للمغنين الذكور"[1].

ولكن! ما سر هذا الفصل بين ذوق الفن والغريزة الجنسية؟ سره كما يرى العقاد أن ترى السامعين يحيون السماع بغير ما ألفناه من التصدية والتصفيق، وبغير ذلك الأسلوب الناشز من الخبط والصريخ، فإنَّ الصفة الأولى التي لا تنفصل عن الموسيقا والغناء هي صفة الانسجام والتناسب بين الأصوات، "ولن تسيغ الأذن الموسيقية زعيقاً ولا اقتضاباً وهي تصغي إلى تناسب وانسجام، إنَّما السامع المصغي إلى الغناء الذي يصيح تلك الصيحات المزعجة حيوان لذعته الغريزة فجمح في غير أناة، وليس هو إنساناً يملكه جمال النسق وتستهويه متابعة النغم في مسالك الألفة والنظام"[2].

فالجمال الفني شيء والشهوة الجنسية شيء آخر، فالفنانون قد خدموا الأخلاق من حيث لا يريدون حين عودوا الناس أن ينظروا إلى الجسد الواحد نظرات متعددات، لأنَّ النظر للشهوة وحدها معيب كعيب الخلاعة والابتذال، "وما زال العزل بين أنواع الشعور ثروة لنفس الإنسان تخرجها من فاقة الطبع إلى غناه"[3]، فالطبيب ينظر إلى جسد المرأة الحسناء، فينسى الجمال والشهوة ويذكر الطب والرحمة، والرجل ينظر إلى أخته أو ابنته فينسى أنَّها امرأة من جنس النساء ويذكر الحنان والمودة، والممثل يقبل الممثلة وينسى لذة التقبيل ليذكر براعة التجويد والإتقان، والعينان اللتان تبصران ألف جسد على شاطئ البحر لا تفتتان كما تفتتان بجسد واحد في مثل هذا اللباس بين الجدران[4].

والغريزة الجنسية، في رأي العقاد، لايمكن أن تكون أصل كل شعور بالجمال وبالفن، وهي كامنة في الأحياء جميعها والنبات، والجمال غاية الحياة، والغريزة إحدى وسائله، أو هي أقوى وسائله، يقول: "وقد يتغلب الشغف بالفن أحياناً على غريزة النسل فلا يهنأ الفنانون

---

[1] – العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/٩٤.

[2] – العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/٢٩٠. وينظر: العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/٩٤– ٩٥.

[3] – العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/٧٨.

[4] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/٢٧٩. وينظر: العقاد. عباس محمود: (**في بيتي**)، ص/٧٨–٧٩.

بالنسل الموفق السعيد، ولا ينمو حب الجمال في الفنانين على حساب الغريزة النوعية إلا لأنَّهما شريكان متكافلان يزيد في أحدهما ما ينقل من الآخر"[١].

ولم يقف العقاد عند تنظيره للجمال الفني، ولا عند معاركه من أجل تأكيد ضرورة الفن واعتباره غاية ومنفعة، وإنَّما حفلت كتاباته بنماذج من النقد الفني فيما ناقشه من أعمال فنية، من خلال زيارته لمعارض الفن أو أحاديثه عن حياة كبار الفنانين، منها حديثه عن صورة" الأم والابن" للمصور هـ . و . دافيس، وهي صورة فرس مرضع ترأم مهرها الصغير، يقول: "فما تمثلت حين رأيتها إلا الأمومة وحنانها وتضحياتها بغض النظر عن الأم هل هي امرأة أو فرس، وعن الولد هل هو طفل أو مهر، ولو وضع المصور في موضع الفرس أُمًّا آدمية وطفلها لما اختلف شعوري بها في جوهره لأنَّني إنَّما رأيت الحنان الماثل في الصورة، وتجاوزت الشكل الظاهر إلى ما وراءه، أو لعلَّ صورة الفرس والمهر أبلغ في تمثيل الحنان لأنَّنا نستغرب أن تحل هذه العاطفة في قلب حيوان أخرس فيكون عطفنا عليه ألذ وأعظم وتأملنا في عجائب تلك العاطفة داعياً إلى الإمعان في الشعور بها والتعمق في استحضارها. وتلك هي بلاغة المصور الذي ألهم أن يختار ذلك الشكل لتمثيل الحنان في أبلغ مظاهره وأعجبها، فآثر صورة الحيوان في تمثيله على صورة الإنسان"[٢].

وفي حديث آخر عن الرسام جورج رومني يقول: " أما فن رومني فجملة ما يقال فيه إنَّه كان أقدر مصور في زمانه على اختطاف اللمحة البارقة على الوجوه وتقييدها بالريشة والظلال، أو إنَّه كان قديراً على إخفاء قدرته العظيمة وراء الملاحة المحببة التي يسبقها على وجوهه وشخوصه، ولكن تلوينه لا يجاري تلك القدرة في البراعة والإتقان، ولا ينم على الذوق اللطيف الذي تنم عليه دقته في أداء الملامح وتسجيل خفقات الشعور على صفحات الوجوه"[٣].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**،ص/ ٨٥ وما بعد.

[٢] – المصدر نفسه، ص/٤٤.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٣٠١.

ويشير العقاد في مقالة عنوانها: "صورة" إلى حاجة الآثار الفنية إلى الأطوار النفسية التي تلائمها، وإلى أنَّ التقدير الصحيح لا يتهيأ لنا إلا مع المشابهة في النظرة والمقاربة في الإحساس، "ويقع التهيؤ الذي لا غنى عنه في كل تقدير يتصل بالخيال والشعور"[١].

إنَّ العقاد لم يعالج الفن قضية ومذهباً ونقداً فقط، وإنَّما كان للفنون مكانها الحميم في حياته، فقد حفظ في بيته إلى جانب مكتبته الضخمة ومجموعته الموسيقية العظيمة[٢] مجموعة من اللوحات التي يُؤْثرها بحبه وتدل على ذوقه الجمالي، منها صورة بيتهوفن[٣]، ولوحة أنس الوجود للفنان هدايت، وفي حجرة نومه احتفظ ببعض الصور الفنية المنسوخة من أصولها المحفوظة في متاحفها، مثل صورة شالومة أو سلامة صاحبة هيرود من تصوير الفرنسي بروسيير، فكان ثمن رقصتها في زمانها رأس نبي من أنبياء بني إسرائيل، وهناك صورة الجواري في سوق الرقيق، وصورة زيارة القبر للفنان محمد حسن التي خصها بمقالة في كتابه ساعات بين الكتب[٤]، وهناك صورة الينبوع العذب الصافي، وصورة الزهرة التي هي من تصوير الإسباني فيلاسكيه، وصورة تاييس وهي تهدم إيمان الناسك المسكين، راقصة تفتن ناسكاً وناسك يصلح راقصة، وذلك أقصى مدى الهزيمة والانتصار، "فلما انجلى الغبار كانت الراقصة راهبة في الدير، وكان الراهب مفتوناً يهيم في وادي الغواية، وكلاهما صارع مصروع، ومفلح مخفق، وصامد هارب من الميدان"[٥].

وقد حفظ العقاد في بيته صورة أصلية انفرد بها بين الصور المنسوخة، وهي صورة التورتة والصرصور لصلاح طاهر، التي تمثل فطيرة عليها صرصور وذباب وقدح من

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٨٥ وما بعد.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/٢٩١– ٣٠٢. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(في بيتي)**، ص/٩٥–٩٧.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٢٩١.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٨٩.

[٥] - العقاد. عباس محمود: **(أنا)**، ص/٣٠٣-٣٠٤. وينظر: فؤاد. نعمات أحمد: **(الجمال والحرية والشخصية في أدب العقاد)**، ٢٨، ٣١.

عسل يضطرب فيه بعض الذباب ويموت، ويفسر العقاد معنى اللوحة "بأنَّها تعبر عن عزوف النفس شبعانة أو جائعة عن الشيء الجميل إذا ما تلوث"[1].

ولا يخفى اهتمام العقاد بالجمال الفني والتعريف بأهميته بمكانته وضرورته في المجتمع، ففي مجموعة العقاد بعد هذا نسخ مطبوعة من أعمال خالدة، كلوحة الينبوع لآنجر والزهرة لفيلاسكيز، ومجموعات من مؤلفات الفن الضخمة يلتقي فيها دافنشي إلى جانب براك ورفائييل بجوار بيكاسو، ومن هذه المجموعات كانت سياحاته في عالم الفن وتأملاته[2].

إنَّ وظيفة الجمال الفني تتحدد بمرجعها الأساس وهو الإنسان أصل الجمال الفني، وخليفة الله في أرضه، فعن الإنسان يصدر الفن وإليه يتوجه، ويشير العقاد إلى المنفعة في الفن، ويتساءَل كيف توصف قطعة فنية بأنَّها من أعمال الفن الجيد، ولا يكون فيها نفع للناس وتحقيق لغاية إنسانية؟

ويواجه الجدل حول قضية الفن للفن، فيوافق على هذا المصطلح إذا كان معنى الفن للفن مرادفاً لمعنى الفن للإنسان فلا اختلاف على المعاني والكلمات، ويرفض هذا المصطلح إذا كان المقصود بمدرسة الفن للفن أنَّها "مدرسة مجردة من الصيغة الإنسانية"[3].

ويحاول العقاد تقريب وظيفة الفن فيعود إلى أفلاطون ليقتبس منه أمثولة تنفعنا في رأيه، فيرى أنَّ أفلاطون يقول: "إنَّ الإله السرمدي شاءت له نعمته أن يتفضل على المخلوقات بنوع من البقاء يناسبها، لأنَّه هو الباقي الأبدي الذي لا يزول، وليس من المعقول أن يخلع عليها نعمة البقاء الأبدي، لأنَّ بقاء الأبد لا يخلع ولا ينتقل من خالق إلى مخلوق، فوهب لها بقاء الزمان تحاكي به بقاء الله، وهو غاية ما تسمو إليه من دوام"[4]، والفكرة الأفلاطونية هي في الحقيقة جوهر الجمال في رأي العقاد[5].

---

[1] – العقاد. عباس محمود: (**أنا**)، ص/٣٠٥.

[2] – ينظر: (**مجلة الهلال**)، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٥٠.

[3] – العقاد. عباس محمود: (**دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**)، ص/٦١. وينظر: العقاد. عباس محمود: (**حياة قلم**)، ص/٣٠٨. وينظر: (**مجلة الهلال**)، نيسان، ١٩٦٧م. ص/١٣٤.

[4] – العقاد. عباس محمود: (**دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**)، ص/٦٢.

[5] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (**مراجعات في الآداب والفنون**)، ص/٥٩.

وبالجملة: فإنّ مفهوم الجمال عند العقاد متأثر بالفكر الغربي للجمال، فقد نقل عن الغربيين الآراء الجمالية عن طريق قراءته لكتب علم الجمال في لغاتها الأم أو ما ترجم منها، ولم يعرف في زمانه أي دراسة جمالية تأصيلية لمفهوم الجمال العربي الإسلامي، فقد بحث العقاد، بحسب اعترافه[1]، في المكتبات آنئذٍ عن كتاب باللغة العربية في علم الجمال وفلسفته فلم يجد.

بيد أنَّ الأفكار الجمالية الغربية التي جاءنا بها لا تتعارض مطلقاً مع الفكر العربي الإسلامي، وكانت آراؤه أقرب إلى مفهوم الجمال المعاصر. فهو لم ينطلق من رؤى خيالية بل كان في طرحه هذه الآراء لا يخرج عن الواقع الاجتماعي الثقافي في البيئة العربية.

وبذا ساهم في نقل الفكر الجمالي، وعرض بعض أفكار علماء الجمال في القديم والحديث، وهو في رؤيته الجمالية يربط بين الشعر وقيم الحق والخير والجمال التي ترتبط عنده بفكرة الحرية، ويقدم العقاد الحرية على الجمال، ولا يُستبعد أن يكون قد تأثر بأفكار شيللر الجمالية، وإنْ لم يشر في كتاباته الجمالية من قريب أو بعيد إلى هذا.

أما رؤيته لمفهوم الجلال فقد كانت متأثرة بآراء من سبقه من علماء الجمال، ولاسيما إدموند بيرك، ولم يكن العقاد مبدعاً في تنظيره لهذا المفهوم، فحديثه عنه حديث عام لا يرقى إلى مستوى ما كتبه علماء الجمال، وإنْ كانت ميزة العقاد هنا أنَّه من أوائل الكتاب العرب الذين اهتموا بمفهوم الجلال في الفكر العربي المعاصر.

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(رجال عرفتهم)**، ص/١٩٣.

الفصل الرابع

الأدب وقضاياه الجمالية

- مدخل

أولاً - اللغة أداة الأدب

ثانياً - الشكل والمضمون

ثالثاً - الخلق الفني (الشعر وعناصره)

٣/١ - مفهوم الشعر

٣/٢ - الوحدة الفنية في القصيدة

٣/٣ ـ عناصر الشعر

٣/٣/١ ـ العاطفة

٣/٣/٢ ـ الخيال

٣/٣/٣ ـ الموسيقا

رابعاً ـ وظيفة الأدب

- مدخل:

ثمة علاقة جدلية بين المعرفة والأدب، فكلاهما وقف على الإنسان العاقل، وارتباط المعرفة بالإنسان يعني بالضرورة ارتباط الأدب بالمعرفة، كما يعني قدرة الإنسان على الإدراك بهما جمالياً، فالمعرفة هي التي تصوغ بطبيعتها الاجتماعية وغاياتها الأنواع الأدبية وتؤثر في تطورها، ملبية ما يستجد في المجتمع من حاجات جمالية واجتماعية يتحول الأدب عبرها إلى مؤسسة معرفية ترمي إلى جعل الإنسان متمدناً ومثقفاً ومهذباً بوساطة اللغة.

كان العقاد من أكثر المتكلمين على الأدب ونظريته في مطلع القرن العشرين، وميزته من غيره ممن ألّف في هذا الميدان أنه كان شاعراً وكاتب مقالة وخواطر نثرية، ولذلك جاءت آراؤه صدى لتجربته الأدبية، وانعكاساً لها، وقد عرض العقاد نظريته في الأدب من خلال حديثه عن الشعر الذي هو جنس من أجناس الأدب، وربما كان هذا على صلة بالمعنى الذي استعمله (سدني) للشعر إذ قصد به الأدب عامة[١].

سيدرس هذا الفصل الأدب وقضاياه الجمالية عند العقاد، وستقسم الدراسة إلى أربعة أقسام، الأول يتحدث عن اللغة أداة الأدب، والثاني يهتم بقضيتي الشكل والمضمون، والثالث يتحدث عن الخلق الفني (الشعر وعناصره) والرابع يبحث في وظيفة الأدب.

أولاً- اللغة أداة الأدب:

إنَّ اللغة هي أكثر أدوات الأدب تأثيراً في حياة الإنسان، فهي أصل الخطاب الذي يصوغ المرء بوساطته مفهوماته عن الله والإنسان والكون.

---

[١] – ينظر: ديتشس. ديفد: **(مناهج النقد الأدبي: بين النظرية والتطبيق)**، ترجمة: محمد يوسف نجم، مؤسسة فرانكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٦٧م. ص/٨٧.

وتنماز اللغة من أدوات الفنون الأخرى بأبعاد تاريخية ــ ثقافية، فهي ليست نتاج المجتمع المعاصر فحسب، وإنَّما هي مجموع تراكم معرفي لعصور سابقة، تدخل في تكوينه عناصر متنوعة، ترتبط أساساً بالفكر البشري، وهو ما يغني اللغة، ويجعلها تمتلك أبعاداً لا حصر لها، نفسية، واجتماعية، وثقافية، ودينية.

فالفكر واللغة يشكلان ظاهرة إنسانية اجتماعية[١] تقف في أساس نشأة الحضارة وتطورها، ووجودهما معاً يرتبط بوجود الإنسان الاجتماعي، يقول العقاد: "اللغة كائن عضوي يمتزج بكيان الأمم في ماضيها وحاضرها، ومستودع حيوي لما يجيش في نفوسها وعقولها من فكر وأمل وعاطفة واعتقاد"[٢].

إنَّ اللغة هي وسيلة الربط بين ماضي المجتمع وحاضره، وصلة الوصل بينه وبين جذوره الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية، وهي عندما تربط بين المجتمع وتاريخه فإنَّها تنقل إليه مجموع الخبرات والمعارف التي تراكمت عبر التجارب الطويلة التي عاشها الأجداد، فهي بذلك تربط الفروع بالأصول. وهي من وجه آخر تعمل على تخزين المعارف الجديدة التي يكتسبها المجتمع في الذاكرة، "فالتاريخ يمثل ذاكرة الأمة، وفيه يكمن معنى وجودها، وعن طريق فهمه يمكن معرفتها، واكتشاف قدراتها، وتفسير علاقاتها بالواقع، وموقفها من الكون"[٣].

وقد انطلق العقاد من أهمية اللغة أداةً للأدب وأولاها اهتماماً كبيراً، فهي بالدرجة الأولى لغة الخطاب الإلهي إلى الإنسان المستخلف بغية معرفة نفسه، وهي وسيلة للتعبير عن الحياة وأسرارها، الأمر الذي يقوده إلى السيطرة على أسرار الكون[٤]، وهي وقفٌ على الإنسان الناطق[٥] الذي يحتل في نظر العقاد مركز الصدارة كونه موضوع الأدب وغايته، فهناك المرسل والرسالة والمتلقي ضمن واقع يعيش فيه الأديب ويتفاعل معه، واللغة لابدَّ لها من حامل ترتكز عليه وتتجسد من خلاله، فهي لا توجد إلا من خلال مجتمع بشري ينطق

١– ينظر: **(أسس علم الجمال الماركسي اللينيني)**، (٢/١٥٦- ١٥٧)

٢ – العقاد. عباس محمود: **(آراء في الآداب والفنون)**، ص/١٣٦.

٣– الصديق. حسين: **(مقدمة في نظرية الأدب العربي الإسلامي)**، ص/١٣٢ــ١٣٣.

٤– ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ردود وحدود)**، ص/٣٢،٤٥. وينظر: العقاد: **(حياة قلم)** ص/٢٩٦.

٥ – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(اللغة الشاعرة)**، ص/٦٠.

بها، ويتخذها أفراده أداة للتواصل فيما بينهم، واللغات الميتة برهان على ذلك، فهي فقدت كل العناصر التي تمتلكها اللغات الحية، وبذلك لم يعد لها قيمة باستثناء أثرها في تفسير حقب من التاريخ غامضة، أو في إطار الدراسات اللغوية المقارنة، يقول العقاد: "اللغة كائن حي، وهي كائن يقبل الزيادة والنماء وإلا كان مصيره إلى الهرم والفناء"[1].

ويشير العقاد إلى أنَّ اللغة العربية بخصائصها المميزة اليوم تعود إلى عصور قديمة، فالمقارنة بينها وبين اللغات الأخرى تدل على تطور تمَّ في بضعة أجيال، "ولابدَّ له من أصل قديم يضارع أصول التطور في أقدم اللغات، ومنها السنسكريتية وغيرها من اللغات الهندية الجرمانية... لكن هذه اللغة، على قدمها، تتجدد لها مزايا متعددة كلما تقدمت الدراسات الحديثة في العلوم اللسانية والصوتية، ويرجع الباحثون إلى خصائصها فيكشفون جانب المزية فيها وجانب الرجحان منها على غيرها، بعد أن كان فريق منهم يحسبها شذوذاً يدل على النقص أو يدل على جمود في التطورعلى سنة اللغات الشائعة بين لغات الحضارة الكبرى"[2].

وثمة قواعد عامة تعمل في تطور اللغات ونضجها، من ذلك أنَّ الكلمات الانفعالية التقليدية أسبق من الكلمات الإرادية الفكرية، وهي ما تصدرعن الإنسان عفواً من الأصوات والصيحات التي تعبر عن الفرح أو الفزع أو الدهشة، وما تكون الكلمة منه أحياناً من قبيل المحاكاة الصوتية كاسم البلبل والكوكو وألفاظ الدق والقطع والوسوسة وما جرى مجراها[3].

ويتابع العقاد تقديم ماجمعه من معارف عامة تخص مسألة اللغة، متنقلاً من الحديث عنها بوصفها ظاهرة إنسانية عامة إلى الكلام على ما هو خاص باللغة العربية، فالحروف التي تصدرها القصبة الهوائية تختلف من لغة إلى أخرى، وقد بلغت في اللغة العربية ثمانية وعشرين حرفاً تتوزع وفق مخارج صوتية وافية، يقول العقاد: "ليست الأبجدية العربية أوفر عدداً من الأبجديات في اللغات الهندية الجرمانية أو اللغات الطورانية أو اللغات السامية، فإنَّ اللغة الروسية، مثلاً، تبلغ عدة حروفها خمسة وثلاثين حرفاً، وقد تزيد ببعض الحروف

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٤٥٧.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(اللغة الشاعرة)**، ص/٣-٤.

[3] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(أشتات مجتمعات في اللغة والأدب)**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٣م. ص/١١٧.

المستعارة من الأعلام الأجنبية عنها، ولكنها على هذه الزيادة في حروفها لاتبلغ مبلغ اللغة العربية في الوفاء بالمخارج الصوتية على تقسيماتها الموسيقية، لأنَّ كثيراً من هذه الحروف الزائدة إنَّما هو حركات مختلفة لحرف واحد، أو هو حرف واحد من مخرج صوتي واحد، تتغير قوة الضغط عليه كما تتغير قوة الضغط في الآلات، دون أن يستدعي ذلك افتناناً في تخريج الصوت الناطق من الأجهزة الصوتية في الإنسان"[١].

ويشير العقاد إلى أهمية جهاز النطق عند الإنسان، يقول: "إنَّ جهاز النطق الإنساني أداة موسيقية وافية، لم تحسن استخدامها على أوفاها أمة من الأمم القديمة أوالحديثة كما استخدمتها الأمة العربية، لأنَّها انتفعت بجميع المخارج الصوتية في تقسيم حروفها، ولم تهمل بعضها وتكرر بعضها الآخر بالتخفيف تارة والتثقيل تارة، كما فعل المتكلمون بسائر اللغات المعروفة، ومنها الهندية الجرمانية والسامية والطورانية"[٢].

فجميع المخارج الصوتية في اللسان العربي مستعملة ومتميزة بأصواتها، ولو لم يكن بينها غير فرق يسير في حركة الأجهزة الصوتية، والفصاحة هي امتناع اللبس، وهذه هي الخاصة النطقية التي "تحققت في اللغة العربية لمخارج الأصوات كما تحققت للحروف، فليس في اللغة العربية حرف يلتبس بين مخرجين، وليس في النطق العربي مخرج ينطق فيه حرفان"[٣]، ولا يلزم في اللغة العربية أن يكون لكل حرف مخرج مستقل في جهاز النطق الذي يشترك فيه الحلق والحنك واللسان واللثة والشفتان، بل كل ما يلزم فيه أن يكون جوهر الحرف سليماً في مجراه من الجهاز الصوتي، وفي موقعه من السمع، لحسن استخدام ذلك الجهاز وحسن التمييز فيه بين الأصوات المتشابهة أو المتقاربة[٤].

إنَّ اللغة العربية في فهم العقاد لغة إنسانية ناطقة "تستخدم جهاز النطق أحسن استخدام يهدي إليه الافتتان في الإيقاع الموسيقي"[٥]، وكأنَّ "التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة لاينفصل عن تقسيم مخارجها، ولاعن تقسيم أبواب الكلمات فيها، ولا عن دلالة

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(اللغة الشاعرة)**، ص/٨-٩.
[٢] – المصدر نفسه، ص/١٢.
[٣] – المصدر نفسه، ص/٥١.
[٤] – المصدر نفسه، ص/٥٢.
[٥] – المصدر نفسه، ص/١٠.

الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالاشتقاق"[1]، ومما يبين عن معدن اللغة العربية وعن هذه الخاصة الفنية فيها جريانها في ألفاظها وتراكيبها على السليقة الموسيقية[2]، وهي "تتفق في كل ترتيل فصيح ولو لم يكن شعراً مقصوداً"[3]، ويخلص العقاد من جملة خصائص هذه اللغة إلى "أنَّ فن النظم بهذه اللغة فن دقيق كامل الأداة مستغن بأوزانه عن سائر الفنون، ولكنه، على هذا، فن مطبوع لاكلفة فيه على قائل ذي قدرة على التعبير له نصيب من الشاعرية والملكة الفنية"[4].

إنَّ جمالية الخطاب الأدبي عند العقاد تظهر في قدرة الأديب على نقل رسالته إلى المتلقي نقلاً فنياً عبر أسلوب لغوي معبر، واللغة العربية في طليعة اللغات المعبرة بين "لغات العالم الشرقية أوالغربية، فلا يعرف علماء اللغات لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربي من مادة ألفاظه ومفرداته في أسلوب الواقع وأسلوب المجاز"[5].

ويشترط العقاد في المرسل أن يطور أسلوبه الفني في رسالته، معتمداً في ذلك على طبعه وعقله، ومراعياً في الوقت نفسه العصر الذي يعيش فيه، للوصول إلى وجدان المتلقي بأسلوب جمالي فني، ويكون ذلك بعدم التقليد من جهة، وأن يرسم الأديب لنفسه طريقةً مستقلةً في الكتابة من جهة أخرى، ويذهب العقاد إلى أن المزية المطلوبة في تعريف الأديب هي الجدة في القول معنىً ولفظاً، والدلالة على استقلال الشخصية الفنية، فشرط الأديب "أن يكون مطبوعاً على القول، أي غير مقلد في معناه ولفظه، وأن يكون صاحب هبة في نفسه وعقله لا في لسانه فحسب، أي يجب أن تسأل بعد قراءته ماذا قال؟ لا أن يكون سؤالك كلّه كيف قال؟ فهو مطالب بشيء جديد من عنده ينسب إليه وتتعلق به سمته ويخرجه عن أن يكون نسخةً مكررةً لمن تقدمه"[6].

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(اللغة الشاعرة)**، ، ص/٣١.

[2] – المصدر نفسه، ص/٣٢.

[3] – المصدر نفسه، ص/٣٣.

[4] – المصدر نفسه، ص/٣٤-٣٥.

[5] – المصدر نفسه، ص/٦٠-٦١.

[6] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٧٥.

فثمة علاقة وثيقة بين اللغة والأديب تتحقق عبر الرسالة التي يريدها العقاد أن تصل إلى المتلقي بأسلوب جمالي، وهو ما يبرز الأثر الحقيقي في توجيه الخطاب إلى المتلقي بغية تعليمه وإمتاعه جمالياً مستخدماً في ذلك أساليب متنوعة من صور وخيال وتشبيه... تعد انعكاساً لما يجيش في نفس المبدع، فالألفاظ قيمتها الجمالية بما تحمله من مشاعر وما تختزنه من معانٍ، وماترمز إليه من خواطر ومواقف ويقظات تجري ملابساتها في الذهن، يقول العقاد: "الشعر صناعة توليد الألفاظ بوساطة الكلام، والشاعرهو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث توًّا في نفس القارئ ما يقوم بخاطره من الصور الذهنية، والألفاظ نوع من اختزال المعاني تشير إلى ما يمكن وروده على اللسان، أو هي رموز يقترن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ في الذهن متى طرقه ذلك اللفظ، ولايشترك فيه معه لفظ آخر، وإن ترادف في ظاهر المعنى، فالمترادفات لاتتشابه في المدلول تماماً، والكلمة في لغة لاتفيد معنى مقابلتها في لغة أخرى"[1].

إذاً فاللغة في نظر العقاد قد تصبح قاصرة في بعض الأحيان، وهو ما يؤدي إلى صعوبة التواصل الكامل بين الناس، ويرجع سبب ذلك إلى عدم الغوص بعوالم النفس والوجدان، يقول: "وإنّي لأصغر شأن هذه العلوم والآداب القائمة كلها على تفاهم اللغات كلما تأملت فرأيت الأشياء الكثيرة التي تقوم بوجدانات الإنسان ولا يحس بها، والتي يحس بها ولا يعبر عنها، والتي يعبر عنها ولا تصل برمتها إلى عقل سامعها، فيتأكد لي أنَّ الناس في حاجة إلى تفاهم أرقى من التفاهم اللغوي، ولعل هذا النقص هو علة كثير من المشاكل التي تقع بينهم أمماً وأفراداً، وتزول لو كان هذا التفاهم كاملاً"[2].

ونرى أنَّ ما ذهب إليه العقاد غير دقيق، فلا يمكن حصول التقارب الكامل في اللغة بين الناس، فضلاً عن التقارب النفسي، فلكل إنسان مستوى من الإدراك، ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكون الناس جميعاً بمستوى لغوي واحد أو نفسي، والعقاد يدعو إلى نوع آخر من التفاهم غير اللغوي، فقد رأى أنَّ للمعاني في النفس مستويات شعورية متفاوتة الدرجة:

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)**، ص/١٦.

[2] – المصدر نفسه، ص/١٧٦–١٧٧. نشير إلى أن زين الدين مختاري في الصفحة ٢٤٧ من رسالته، أحال هذه الحاشية إلى كتاب **(الفصول)**، ص/٢٢٦ وهي إحالة خاطئة.

"مستوى يعتمل في الوجدان دون أن نشعر به، ومستوى نشعر به ولا نستطيع التعبير عنه، ومستوى ثالث نشعر به ونعبر عنه، ولكنه لايصل كاملاً إلى وجدان السامع وعقله"[١].

أما إذا قصد العقاد من قصور التعبير اللغوي أنَّها وسيلة ظاهرة من وسائل التفاهم بين الناس، فهو على حق فيما ذهب إليه، ذلك أنَّ اللغة لا يمكنها كشف أسرار النفس الإنسانية وما يعتمل فيها من مشاعر وأحاسيس، وبذا تصبح اللغة أداة التعبير الرمزية إلى ذهن المتلقي، يقول العقاد: "ولا ريب أن الناس يتفاهمون بظواهرهم، وإن لاح لنا الأمر خلاف ذلك لطول عهدنا باستخدام اللغة في الإعراب عن مرادنا، فما اللسان إلا الموضح والمفسر لما عساه أن ينبهم على السامع من مجمل سرّ المتكلم ومما قد تحتويه أفكاره، ولايمكن أن تعبر عنه تمام التعبير عن وجداناته، أما حالته النفسية، فهي أفصح من أن يفصح عنها اللسان، بل أفصح من أن يخفيها إذا حاول إخفاءها"[٢].

ويشترط العقاد أن يتمتع الأديب بلباقة شاعرية وسرعة بديهة في لغته الفنية، وفق معيار نفسي فيما يعرف بالنكات اللسانية، يقول: "فمن النكات ما هو لعب بالألفاظ، أو الأوضاع والأشكال، وهو على هذا النحو خفة في الذهن من قبيل خفة اليد في الحركة واللعب بالأشياء، وليست هي بطائل، ولا من الملكات النفسية إلا في القشور، ومن النكات ما هو فطنة لنقائض النفس البشرية، ونفاذ إلى مكامن الشعور، وحيل العواطف التي تتوارى بها خلسة، أو تحاول الظهور للعيان في غير مظهرها الأصيل، وهذه نكات الشاعرية، بل نكات الملكات النفسية التي يقام لها وزن في موازين الفنون والآداب"[٣].

إنَّ اللغة الشاعرة هي اللغة العربية في رأي العقاد، وقد وضع كتاباً عنوانه:(اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) ضمَّ بحوثاً عن طبيعة اللغة العربية كأداة تعبيرية تواجه المستلزمات الأولية في الأسلوب الفني، وتعرض في هذا الكتاب للغة من باب التعبير لا من باب الفقه، وأشار إلى ذلك في أنَّ فصول كتابه تتعلق باللغة المعبرة[٤]، وأنَّ

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(الفصول)**، ص/ ٢٧٩.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)**، ص/١٧٣-١٧٤. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفصول)**، ص/٢٧٩-٢٨٠.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)**، ص/٢٥.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(اللغة الشاعرة)**، ص/٥-٦.

علماء هذه اللغة يجب أن يجدوا الهداية النافعة في سليقتها، وأنَّ عناصرها تدل على سليقتها الشاعرة التي تجعل ذهن السامع العربي قادراً على النفاذ في الصورة الحسية إلى دلالتها النفسية وتدعوه إلى فهم المعنى المقصود على الأثر، فالسليقة الشاعرة هي سهولة استخلاص المجاز الشعري من الألفاظ المحسوسة، وبهذه السليقة تتصل المفردات اللغوية بأشكالها المحسوسة، أو تنفصل عنها، ولا تبقى لها غير معانيها المجازية، لأنَّها مفردات في لغة شاعرة يعمل فيها الخيال والذوق، كما تعمل فيها الأبصار والأسماع[١].

أما الإعراب العربي فهو أثر من آثار استخدام الحركة في التعبير عن المعنى، وهذا الإعراب في لغتنا الشاعرة آية من آيات السليقة الفنية في التراكيب العربية المفيدة، ذلك أنَّ علامات الإعراب في الكلمة تدل على معناها كيفما كان موقعها من الجملة المنظومة، لأنَّ المزية الشعرية أسبق من المصطلحات التي يتقيد بها النحاة والصرفيون، و"تنفرد اللغة العربية بسمة الشاعرية لأنَّها جمعت بين أبواب الاشتقاق وأوزان العروض وحركات الإعراب على مثال بديع"[٢].

إنَّ العقاد قد استحدث أسلوباً جديداً في معالجة مشكلات اللغة في كتابه (اللغة الشاعرة) وهذا الأسلوب يغاير منهجه الذي كان قد بنى عليه أبحاثه السابقة في الأدب والتاريخ، ففي معرض حديثه عن اللغة هنا انتقل من الاهتمام بالمشاكل في أسلوب نفسي إلى دراسة الموضوعات من حيث وقوعها داخل إطار الذاتية المباشرة، وهذا هو عينه أسلوب الظاهرية أوالمنهج الفينومينولوجي[٣]، ولاسيما عندما حاول كشف النقاب عن طبيعة اللغة العربية التعبيرية ذاتها قبل إخضاعها لمقاييس وشروط أخرى.

وثمة تشابه في الموقف اللغوي بين العقاد في كتابه: (اللغة الشاعرة) ومؤسس الفينومينولوجيا إدموند هوسرل (١٨٥٩-١٩٣٨م)[٤]، فقد قام الأخير باستصفاء اللغة التي تعدد أشكال التعبير وتحددها، والتي لا تكون اللغة لغة إلا بها، فلا بدَّ من دراسة الصور الأساسية والأشكال التعبيرية في أوضاعها البدائية، فنقطة البدء في هذه التصفية اللغوية التي

---

[١] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(اللغة الشاعرة)**، ص/١٦-١٧.

[٢] - المصدر نفسه، ص/١٨-٢٣.

[٣] - ينظر: **(المعجم الفلسفي المختصر)**، ص/٣٦٧.

[٤] - المرجع نفسه، ص/٣٦٨، ٥٨٩.

تعيننا على معرفة طبيعة اللغة مستقلة عن المؤثرات الشخصية، وتتلوها مرحلة الشؤون العملية الخاصة بجزيئات اللغة في استعمالاتها المتباينة[1].

والفلسفة الظاهرية (الفينومينولوجيا) تمتاز بأنَّها تسعى للوقوف وقوفاً ذاتياً على حقيقة اللغة، وتتطلع إلى ردم الهوة بين الموضوعي والذاتي، بيد أنَّها تنتهي إلى نتيجة معاكسة تماماً، إذ ترسخ "الذاتية البشرية لقاء التخلي عن موضوعية العالم"[2]، وهي تمتاز بأنَّها تحاول الخلاص من المؤثرات العامة في النظر إلى حقائق الفكر والتعبير، وتحاول أن تصعد إلى ماهية اللغة عن طريق ملاقاتها دون وساطة ما، وهذا ما فعله العقاد عندما "ترك شعوره يلتقط مقومات اللغة التي تجمعت في نفسه، وأخذ في التحويم حولها ليستخرج مكنوناتها واحدة واحدة وفقاً لوقوعها المباشر في الحساسية التلقائية"[3].

لقد حاول العقاد أن يلمَّ بماهية اللغة الشاعرة في ذاتها، وهي في الوقت نفسه تعبير عن الجماعة التي تستخدمها، فاللغة "هي قوام التعبير الناطق بين جميع المتكلمين بها، وتوصف بما يوصف به الشاعر البليغ الذي نعرفه من كلامه لأنه يصف لنا شعوره بما حوله من الأحياء وسائر الأشياء، ومتى عرفنا من كلامه ما يحب وما يكره وما يرتضيه وما ينكره، وما يحرك طبعه وفكره أو يمر بهما في غير اكتراث، فقد بدت لنا حقيقة جلية سافرة، وكان لسان الحال فيها، بحق، أصدق من لسان المقال"[4]، والظاهر أن العقاد متأثر بعبارة بيفون الشهيرة "الأسلوب هو الرجل نفسه"[5]، وهذا يعني أن اللغة في الواقع ما هي إلا منهج الشخص في التفكير.

---

[1] – ينظر: الديدي. عبد الفتاح: **(عبقرية العقاد)**، مصر، ١٩٨١م. ص/١٢٤.

[2] – المرجع نفسه، ص/٣٦٨.

[3] – المرجع نفسه، ص/١٢٤.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(اللغة الشاعرة)**، ص/٦٠.

[5] – ينظر: المسدي. عبد السلام: **(الأسلوبية والأسلوب)**، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢م. ص/٦٠–٦٣. وينظر: سليمان. فتح الله أحمد: **(الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية)**، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م. ص/٩. وينظر: الشايب. أحمد: **(الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)**، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٧٦م. ص/١٣٤.

واللغة في رأي العقاد إن لم نتعرف منها حقائق أحوال الناطقين بها فما هي بأداة وافية بوسائل التعبير، وليس من الغلو في وصف اللغة المعبرة أن يقال إنك تضع معجمها بين يديك فكأنما قد وضعت أمامك قواعد تاريخها ومعالم بيئتها، واللغة العربية في طليعة اللغات المعبرة بين لغات العالم الشرقية أوالغربية، "فلا يعرف علماء اللغات لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربي من مادة ألفاظه ومفرداته في أسلوب الواقع وأسلوب المجاز"[١]، وذهب عبد الفتاح الديدي إلى أنّه وجد عند هوسرل المنهج ذاته الذي اختطه العقاد في دراسة اللغة، فهوسرل قد جعل من ظاهريات اللغة سبيلاً إلى معرفة الذات الناطقة، والتفكير في شؤون اللغة يقتضي عنده الإفضاء بحيوية الذات الناطقة ولقاء العقل مغلفاً في أساليب التعبير[٢].

ونرى أنَّه ليس من الضروري أن يكون العقاد قد أخذ أفكاره اللغوية في كتابه: (اللغة الشاعرة) من هوسرل، وقد يكون الأمر مجرد تشابه في المواقف الفكرية، وهذا ينفي احتمال التأثر والتأثير، وربما كان هذا الموقف ناجماً عن معايشة العقاد لبعض الفلسفات الغربية، وإن كان ثمة فاصل زمنيٌّ بين وفاة هوسرل الألماني سنة ١٩٣٨[٣]، وزمن سنة نشر كتاب اللغة الشاعرة سنة ١٩٦٠م قبيل وفاة العقاد بسنوات، وهذا الفاصل الزمني يرجح قراءة العقاد لما كتبه هوسرل، فقد ظهرت ملامح الظاهرية (الفينومينولوجيا) في فكر العقاد دون أن تأخذ شكلاً مذهبياً متكاملاً، بيد أنَّنا لا نقول، بالضرورة، إنَّ العقاد قرأ إدموند هوسرل، لكنها أفكار تقاربت فوجبت الإشارة إليها وإلى احتمال التأثير والتأثر.

وهكذا نرى أنَّ العقاد اهتم باللغة، أداة الفن الأدبي، وقضاياها وتطورها التاريخي الاجتماعي، تمثل ذلك في دراسة الأسلوب الظاهري (الفينومينولوجيا) في اللغة الشاعرة، وفيه وقف على الظاهرة الجمالية فيها وحدد ملامح الدقة في أدائها الفني، الذي يقوم على العلاقة بين المرسل والرسالة والمتلقي عبر وظيفة اللغة الأولى التواصل، لتتحول إلى أداة لنقل المعارف، والخبرات، والمعتقدات، والقيم الحضارية من جيل إلى آخر، فالعقاد في

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(اللغة الشاعرة)**، ص/٦٠-٦١.

[٢] – ينظر: الديدي. عبد الفتاح: **(عبقرية العقاد)**، ص/١٢٤-١٢٥.

[٣] – ينظر: **(المعجم الفلسفي المختصر)**، ص/٣٦٨، ٥٨٩.

بحوثه عن اللغة تطور من فلسفتها إلى علومها فجمع بين نظرة الأسلوب الفني والفلسفي للغة أداة للتعبير، ونظرة العلم إلى القواعد والأصول.

ثانياً ـ الشكل والمضمون:

تحتل قضية العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون مكانة خاصة في الفلسفات المعاصرة، وهي ما تزال خلافية، فمنها من رأى أنَّ ثمة ترابطاً عضوياً بين الشكل والمضمون، ولا يمكن الفصل بينهما إلا على سبيل الفصل المبدئي الذي تقتضيه الدراسة، ومنهم من ذهب إلى أنَّ المضمون والشكل يعبران عن جانبين مختلفين من جوانب الواقع، وبذا عزلوا المضمون عن الشكل، وعارضوا بينهما معارضة ميتافيزيقية، وهذه المعارضة سمة مميزة للتيارات المعاصرة مثل البراغماتية والتوماوية الجديدة[1].

وقضية الشكل والمضمون ــ كما في استخدامنا المعاصر أو اللفظ والمعنى كما في استخدام القدامى ــ إحدى أهم القضايا التي تدرس في نظرية الأدب، ذلك أنَّ العلاقة بين الشكل والمضمون إنَّما هي علاقة الفكر باللغة، ولا شكَّ في أنَّ كلمتي (الشكل) و(المضمون) لم تعودا تترادفان مع اللفظ والمعنى على الإطلاق، وإنَّما انزاح كل منهما إلى دلالات ذات صلة بالمفهومات الفنية الجديدة، والنظرة التي تغلغلت إلى دقائق عمليتي الخلق والتذوق الفنيتين، وارتبطت بالعلوم الحديثة مثل علم دلالة الألفاظ، وعلم النفس وعلم الجمال، ونشير إلى أنَّ أول من استخدم مصطلح العضوية في الحديث عن العلاقة بين الشكل والمضمون في النقد الغربي هو الشاعر كولردج، فقد كان النقاد يفصلون بين الشكل والمضمون حتى جاء كولردج فرأى أنَّ الشكل والمضمون يتحدان اتحاداً كاملاً في العمل الفني، وبذلك قضى على ثنائية اللفظ والمعنى[2].

وليس خافياً أنَّ استعمال كلمتي اللفظ والمعنى لا يؤدي الدلالة نفسها التي تؤديها كلمتا الشكل والمضمون، إذ إنَّ كلمتي اللفظ والمعنى تنحصران في فن الأدب، بينما نجد أنَّ كلمتي

---

[1] – ينظر: (**المعجم الفلسفي المختصر**)، ص/٨٦،١٥١. ٤٥٩–٤٦٠.

[2] – ينظر: (**مجلة عالم الفكر**)، مجلد ٩، عدد٢، الكويت،١٩٧٨م. ص/١٤–١٥.

الشكل والمضمون تشملان أنواع الفنون كلها، فلكل فن من الفنون مادته الخاصة، يستخدمها الفنان في إبداع الأعمال الفنية، ومادة الأدب هي اللغة، "واللغة ترتبط بالمجتمع الإنساني وبالفكر البشري، لذلك فإنَّها أكثر مواد الفنون تعقيداً على الإطلاق، فعندما يفكر الإنسان فإنَّ تفكيره لا يمكن أن يكون مجرداً، لأنَّ الأفكار نفسها، وهي في الذهن، إنَّما تكتسب شكل مفردات وتراكيب لغوية، فالفصل بين الفكرة وشكلها اللغوي يكاد يكون مستحيلاً، ويمكن وضع الشكل مقابل اللغة، على حين أنَّ المضمون يقابل الفكر"[1].

ونحن في دراستنا للشكل والمضمون عند العقاد لا نستطيع أن نجد عنده مفهوماً متكاملاً كما نراه اليوم في دراساتنا الجمالية، فكلمتا الشكل والمضمون تشملان أنواع الفنون كلها، وقد حاول العقاد أن يتناول قضية الشكل والمضمون في مجال الفنون عامة فتعرض لبعض أنواع الفنون مثل التصوير والرسم والنحت والرقص والأدب، واستخدم في ذلك مصطلحي الشكل والمعنى، وتوسَّع في الحديث عن الفن الأدبي المتمثل بالشعر واستخدم مصطلحي اللفظ والمعنى، وارتكز فهمه لمسألتي الشكل والمضمون في الخطاب اللغوي الجمالي على ثنائية الخلق الإنساني (العرض والجوهر)، فالإنسان جسداً لا وجود له من غير النفس، ولا وجود للنفس من دونه.

وكذلك الشكل أو اللفظ لا قيام له بدون المضمون أو المعنى، فالعلاقة بين طرفي هذه الثنائية جدلية، فقد عاب العقاد على الشاعر أحمد شوقي ولعه "بالأعراض دون الجواهر"[2]، أي بالشكل دون المضمون أو باللفظ دون المعنى، وذهب إلى أنَّ "المضمون في الأدب تعبير عن الحياة"[3]، فالمضمون هو الواقع الحياتي بأنواعه المختلفة يعكسه الفنان من خلال نظرة معينة إلى العالم في ضوء مثل عليا اجتماعية وجمالية معينة، فقيمة الشكل الفني تنبع من أنَّه يجسد المضمون الفكري الذي وعاه المؤلف من خلال رؤيته لواقع الحياة ويعطيه صورة ثانية كاملة تميِّزه من الواقع، وتجعل منه عملاً فنياً يمكِّن الآخرين من الإحساس به وإدراكه والتفاعل معه، والشكل في الفن لا يمكن فصله عن المضمون، فالحياة في العمل الفني تجمع بين الجوهر والعرض أو الشكل والمضمون في علاقة توازن عضوي يصعب التمييز

---

[1] – الصدّيق. حسين: **(مقدمة في نظرية الأدب العربي الإسلامي)**، ص/١٦٠ــ١٦١.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في النقد والأدب)**، ص/١٥١،١٢٩.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(ردود وحدود)**، ص/٢٩٦.

بينهما، وعندما يدور الحديث عن أحدهما فإنَّ ذلك يتم بشكل ذهني منهجي، ولا يعني فصل أحدهما عن الآخر، فالترابط بين الشكل والمضمون يشكل وحدة عضوية.

والشكل في "فن الزخرفة الهندسية لا يعبر عن الجمال إن خلا من روح الحياة ومضمونها، وكذا الأدب إن خلت ألفاظ الكتابة من الحياة وروحها"[١]، فلا بدَّ من التوازن بين الشكل والمضمون، والعقاد يشير إلى غاية النص الأدبي التي تقف في أساس العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون أو بين العرض والجوهر، وهي غاية توجهها جمالية المتلقي التي تؤكد أهمية إيصال الخطاب الأدبي بأسلوب فني راق، يحدث في نفس المتلقي تأثيراً جمالياً يحثه على البحث عن الكمال، والتشوق إليه وفقاً لما يدعو إليه مضمون الخطاب، وبذا تغدو "ألفاظ الأدب بالغة مرحلة الجمال الذي يبعث تذوقه وإدراكه على البحث عن الكمال، ذلك أنَّ الصور الخيالية والمعاني الذهنية في رأي العقاد هي الأصل في جمال الأساليب في الأدب والفنون"[٢].

وليس ثمة فرق بين الأدب والجمال فلكل منهما شكله ومضمونه، أو ألفاظه ومعانيه في الأدب وشكله ومعناه في الجمال، فقد أكد العقاد أنَّ المعنى في الجمال مقدم على الشكل لأنَّ الأشكال بذاتها لا قيمة لها، إن لم تكن تعبر عن المعاني التي تختفي وراءها، فالجمال في الفن والطبيعة معنوي في غايته ومضمونه[٣].

ويبرر ذلك من خلال وظيفة الشيء ومعناه، فالوظيفة في الحياة تسبق العضو الذي يمثلها، والجسم الإنساني نفسه لا يسعك أن تتصوره إلا معبراً عن فكرة أو وظيفة مجردة، ولا قيمة للأعضاء في ذاتها بغير الفكرة التي تعبر عنها والوظيفة التي تؤديها، "فلا فرق في الشكل بين بروز الحدبة على ظهر الأحدب وبروز النهد على صدر الكعاب! ولكن الحدبة معيبة والنهد مستجمل مرغوب، وما ذاك إلا لاختلاف المعنـــى بينهما لا لاختلاف الشكل والصورة ولتباين الوظيفة التي يمثلها كلاهما لا لتباين الحجم والبروز، وقد يعاب بروز النهد كما يعاب بروز الحدبة إذا كان في شكله ما يخل بمعنى الصحة والشباب الذي يستجمل لأجله، إذ من البداهة أنَّنا لا نحب وزناً من اللحم والدم ولا رسماً من الهندسة ولا حيزاً في

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٩-١٠.

[٢] – المصدر نفسه، ص/٧٦-٨١.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٣٦-٣٧.

الفضاء حين نحب الصدر الناهد المفعم في شكله البارز المستدير، ولكننا إنَّما نحب الفتوة والصحة والنضج ويقظة العاطفة وما إلى هذه المعاني من خوالج النفس ووظائف الحياة"[١].

فما من شكل يراه الإنسان إلا ويختلف موقعه في الذوق بحسب اختلاف الدلالة التي يدل عليها والوظيفة التي يقوم بها، فمن ذاك أنَّ الضمور واليبس معيبان في عامة الأحياء غير أننا "لانعيبهما في كلب الصيد الهزيل المعقوف الذي لصق بطنه بظهره ودقت أطرافه وكادت تعرى من اللحم أعضاؤه، لأنَّنا إنَّما ننظر إلى ما وراء ذلك من خفة الحركة وسهولة العدو ورشاقة الخطو، ونغفل عن شكل الهيكل العظمي المتمثل لأعيننا حين نرى أمامنا حركة جميلة حرة منبعثة بلا وناء ولا عائق متلبسة بجسد ذلك الحيوان الذكي السريع"[٢].

ويمضي العقاد في توضيح فكرته فيرى أنَّ "أجمل الوظائف هي الوظيفة التي تجري إلى غايتها في جسم لا فضول فيه ولا نقص، وأجمل الحركات والألوان أوالأشكال تجمل وترتقي إلى عالم المعاني كلَّما أطلقت في النفس شعور الحرية بين الأوزان، أي كلما ابتعدت بنا من شعور الفوضى وشعور التقييد"[٣].

وثمة فرق جوهري بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة التي يرسمها الفنان، ذلك أنَّ الصورة الفوتوغرافية تنقل صورة الشيء دون أن يكون للفنان أدنى تأثير فيها، في حين تمر الصورة التي يرسمها الفنان من خلال ذات المبدع التي تنظر إلى معاني الأشكال المجردة لا إلى مادتها المحسوسة[٤]، فالرسم مفضل على الصورة، ذلك أنَّ الصورة تمثل الشيء كما تراه العيون، بينما يظهر الرسم السمات الداخلية كما يشعر بها الفنان الذي يغفل القضية المحسوسة ويتوغل إلى معانيها المجردة.

وهذا يدل على أنَّ الإنسان مركز اهتمام الفن، فاللوحة التي تصور الطبيعة تصويراً ميتاً لا قيمة فنية لها مهما كانت جميلة إلا إذا عكست الطبيعة من خلال رؤية الفنان الذاتية لها وعبر عن موقفه الخاص منها، "فانعكاس الطبيعة أوالواقع الإنساني في الفن ليس انعكاساً

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٣٧.

[٢] – المصدر نفسه، ص/٣٧-٣٨.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٥٠.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٥٨.

لا روح فيه كالانعكاس الذي نراه في الصورة الفوتوغرافية أو في المرآة بل هو على درجة من التعقيد تتضمن ثقافة الفنان وشخصيته وحالته النفسية وقدرته الفنية، بالإضافة إلى الواقع المراد عكسه"[١].

ويحدد المعنى طبيعة الشكل وخصائصه حينما يتحدث العقاد عن مشكلة الشكل الفني في الأسلوب، فيرى أنَّ الجمال لا يقوم بالأشكال المفرغة من المعاني ولا يتجلى للحس وحده دون القريحة، فالشكل الجميل هو "أداة المعنى إلى الظهور، وشأنه أن يتلاشى ساعة يبرز لك معناه وأن ينسيك نفسه كل النسيان حين يخلص بك إلى ذلك المعنى المجرد، فأحسن الأشكال وأوفقها هو الشكل الذي تتخطاه إلى دلالته"[٢]، وفي هذا تغليب واضح للمضمون على الشكل، فإذا كان المعنى يحدد ماهية الشكل ومن ثمَّ تحديد خصائصه الجمالية، فإنَّ المعاني هي التي تحدد الفن وليس الأشكال الملموسة، فعالم الفن والأدب إنَّما هو عالم المعاني المجردة، وليس عالم الأشكال المحسوسة، كما أنَّ المعاني وكيفية توظيفها هي التي تحدد إمكانية الإبداع لدى الفنان، فالفنان المبدع قادر بفضل خصائص فطرية على "اختيار أشكال تبرز المعاني وتخلو من العيوب التي تحجبها عن الخواطر، أوهو ذلك الإنسان الملهم الذي يوفق لاختيار الأشكال التي تنسينا الأشكال وتؤدي عملها، وما عملها إلا أن تساعد المعنى على الظهور، لا أن تشغل الناظرين بالظواهر عما وراءَها من المعاني والدلالات"[٣].

وقد استحبوا البساطة في الفن واستدلوا بها على الطبع لأنَّها شفافة عما وراءَها لا تعوق معناها عن الوصول إلى الخاطر بعقبات التكلف والتزويق وحواجز الأوضاع والتقاليد، "والجملة البليغة هي الجملة التي تبلغ بك إلى فحواها بلا مبالغة في التحلية تشغلك بصياغتها عن دلالتها ولا قصور في التعبير يقف بك عند ألفاظها فيثنيك عن مضامينها، وكذلك قل في الصورة البليغة والزهرة البليغة والوجه البليغ"[٤].

ويؤيد العقاد أقواله بتذوق جمالي عاشه وانفعل به حينما وقف أمام صورة (الأم والابن) للمصور الإنجليزي هــ.و. دافيس، وهي صورة فرس مرضع تعطف على مهرها

---

[١] – الصديق. حسين: **(فلسفة الجمال ومسائل الفن:عند أبي حيان التوحيدي)**، ص/٢٢٧–٢٢٨.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٣.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٤٣.

[٤] – المصدر نفسه، ص/٤٣– ٤٤.

وتشفق عليه، يقول العقاد: "فما تمثلت حين رأيتها إلا الأمومة وحنانها وتضحيتها بغض النظر عن الأم هل هي امرأة أو فرس وعن الولد هل هو طفل أو مهر، ولو وضع المصور في موضع الفرس والمهر أمًّا آدمية وطفلها لما اختلف شعوري بها في جوهرها لأنَّني إنَّما رأيت الحنان الماثل في الصورة وتجاوزت الشكل الظاهر إلى ما وراءه، أو لعل صورة الفرس والمهر أبلغ في تمثيل الحنان لأنَّنا نستغرب أن تحلَّ هذه العاطفة في قلب حيوان أخرس فيكون عطفنا عليه ألذّ وأعمق، وتأملنا في عجائب تلك العاطفة داعياً إلى الإمعان في الشعور بها والتعمق في استحضارها. وتلك هي بلاغة المصور الذي ألهم أن يختار ذلك الشكل لتمثيل الحنان في أبلغ مظاهره وأعجبها، فآثر صورة الحيوان في تمثيله على صورة الإنسان"[١]. لكن ألا نستشعر أثر أرسطو في هذا؟ ولاسيما حين يتكلم العقاد على التعرف عن طريق التذكر[٢].

إنَّ العبرة عند العقاد ليست بالصورة الظاهرة وليست هي الفاصل بين درجات الأحياء وأنواع المخلوقات، ولكن العبرة بالصفات التي ترتسم عليها والمعاني التي تحمل شعارها[٣]، وبهذا لا يكون للتناسب والتناسق أثر في تحديد ماهية الجمال في الأجسام والفنون، وإنَّما يرجع جوهر الجمال إلى حرية الوظيفة وحركة الحياة في الجسم والفن، ويؤكد العقاد أنَّ صفة الجمال قرينة الحرية، ولا يعني هذا أنَّ الحرية لا قيود تحدها، لأنَّنا سنكون إزاء الفوضى، ولذلك فإنَّ سرَّ الجمال في الحياة والفنون محدد بالحرية التي "تظهر بين قيود الضرورات"[٤].

وفي ضوء هذا يرفض العقاد تصور شوبنهور الذي يجعل الجمال منحصراً في الفكرة ويستبدل عبارته: الجمال هو الفكرة[٥]، بعبارة: الجمال هو الحرية[٦]، ويؤكد جمالية الموضوع

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٤.

[٢] – ينظر: شكري. عياد: **(أرسطوطاليس في الشعر)**، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، القاهرة، ١٩٦٧م. ص/٩٤.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٤٠–٤٣.

[٤] – المصدر نفسه، ص/٤٩.

[٥] –المصدر نفسه، ص/٥٨–٥٩. وينظر: مطر. أميرة حلمي: **(فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر)**، ص/١٣٢–١٣٤. وينظر: فؤاد. كامل: **(الفرد في فلسفة شوبنهور)**، ص/٩٠–٩٤.

[٦] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٦٠.

الذي تظهر فيه الحرية، فحرية الاختيار هي التي تجعل النوع الإنساني أرقى من الحيوان، والحيوان أرقى من النبات، والنبات أرقى من الجماد، والمحاكاة في الفن أمر قبيح مثير للاشمئزاز لأنَّه نوع من الرق والعبودية، وفي كلتا القضيتين تكون الحرية مقوماً جوهرياً، بيد أنَّ هذه الحرية ينبغي ألا تغيب فيها الموانع والقواعد، فلا حرية دون إعاقات، والفنان ينبغي ألا يهمل القيود الإجبارية بل يتغلب عليها وأنْ يستخدمها كنوع من الزخرفة الفنية، والجمال هو انتصار الحرية على القيود. وعلى هذا فثمة تمييز بين دعوة العقاد إلى التجديد والدعوة إلى الفوضى، فالقواعد لازمة لكل فن، وهي "لا تمنع شخصية الشاعر أن تستوفي تعبيرها عن ذاتها كما تشاء، والتحرر من القواعد فوضى، ولكن التحرر من القيود حرية وابتكار"[١].

ويذهب العقاد في حديثه عن فن الرقص إلى أنَّ المضمون فيه مقدم أيضاً على الشكل، وهو انتصار للجوهر (الروح) على العرض (الجسد) وهو رياضة روحية ومغالبة للأرض والجاذبية، "فهو انتصار للروح على البدن وتسخير للضرورات في سبيل الجمال، وهيمنة للحركة والنظام على الجمود والارتباك"[٢]، والراقصة وهي تتمايل كما تريد على أطراف أصابعها ترتفع بالجسم إلى عالم المعاني التي تسخر المادة لحركاتها ولا تحفل بقانون الجذب الذي "يتسلط على الأجساد الأرضية من الأحياء وغير الأحياء، أوهي تطوع الجسد للحركة الحرة، وهي حرة لأنَّها موزونة تدل على المشيئة، ولو لم تكن موزونة لما كانت لها غاية ولا مشيئة ولا كانت لها حرية ولا جمال، وإنَّما تكون هي الفوضى بغير وزن ولا اختيار ولا جمال"[٣].

وعلى هذا المستوى من الفهم يذهب العقاد إلى أنَّ الراقصة في هذه الحالة مثل "الشاعر الذي يخطر له المعنى فيلتمس له جسماً من الألفاظ مطيعاً لمعناه، أو كالمثَّال الذي يشعّ في نفسه الجمال فيلتمس له قالباً من الدمى الحسان يفرغه عليه، وكالخاطر الذي ينطلق من عالم الأثقال والضرورات إلى عالم لا ثقل فيه ولا ضرورة"[٤].

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٤–٥٥.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٧٦٦.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٧.

[٤] – المصدر نفسه، ص/٤٧.

إنَّ الشكل والمضمون عند العقاد جزآن مترابطان ترابطاً عضوياً لا يمكن التفريق بينهما أو إبراز أحدهما عن طريق الاهتمام بالآخر، فكلاهما يقوم بتأدية العمل الفني وصورته، ويعكس الموضوع الفني عكساً صحيحاً، فهما لذلك متناسبان متمازجان ليستطيعا إيصال الرسالة للمتلقي بأسلوب يحدث في نفس المتلقي تأثيراً جمالياً يحثه على طلب الكمال، بيد أنَّ العقاد لا يتوقف عند عدم الفصل بين الشكل والمضمون بل يتجاوزه إلى تقديم المعنى (المضمون) على الشكل في الفنون، وهو ما تَمثَّل بتقديم المعنى على الشكل في الجمال والرسم والرقص والنحت والأدب، ولكل من هذه الفنون شكله ومضمونه، وللشكل أداة يعتمد عليها الفنان في إظهار المضمون، فأداة الرسم الألوان والرقص الحركات والنحت الحجر والأدب اللغة.

ويفصل العقاد الحديث عن الشكل والمضمون في الخطاب الأدبي المتمثل بالشعر وهو يستعمل مصطلحي اللفظ والمعنى اللذين ينحصران في فن الأدب بينما تشمل كلمتا الشكل والمضمون أنواع الفنون كلها، فالشعر فن من الفنون له قواعد وأصول، يقول العقاد: "إذا لزم الشعر في لغة من اللغات فإنما يلزم لألزم ما فيه، وألزم ما في الشعر أنَّه فن من الفنون، وألزم ما في الفن أنَّه ذو قواعد وأصول، توائم في كل لغة ما طبعت عليه تلك اللغة، وتوائمه في اللغة العربية–خاصة– أنَّها لغة الوزن في كل كلمة وفي كل صيغة، فليست فيها كلمة واحدة تنعزل من وزن اشتقاق أو وزن سماع.. لا شعر بغير فن.. ولا فن بغير قاعدة"[1].

ويحصر العقاد الشعر بالتوازن والتكامل بين اللفظ والمعنى، ويشترط للفظ الوزن والقافية، وللمعنى الملكة الشعرية المبدعة التي تُحدث تفاعلاً حياً بين نغماته وحروفه وكلماته في سبيل الوصول إلى التأثير الفني الجمالي بأسلوب بلاغي، يقول: "وإنَّما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى، وقاعدة القواعد الفنية في وزن أو نظام مقدور، وملكة الشاعر هي الملكة التي تقدر على هذا التفاعل بغير حشو أو فضول، أو يكون الحشو والفضول، إن كانا، زيادة للمعنى وتوكيداً للأثر، لا وقراً محملاً عليه، ولا فضولاً ملصقاً به، ولا لغواً مضافاً إليه، وكل بيت في الشعر المطبوع آية على صدق هذا التفاعل بين الألفاظ والمعاني والأوزان، وآية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشعر ومعناه"[2].

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٢٢.

[2] – المصدر نفسه والصفحة.

ويبدو أنَّ تأكيد العقاد وجوبَ توافر مثل هذه العناصر الفنية في الشعر، ولاسيما العنصر الموسيقي، قد ازداد في الفترة التي ظهرت فيها الدعوة إلى تحرر الشعر من بعض قيوده الفنية كالوزن والقافية[١]، وتحول العقاد بناء عليه من ناقد مجدد إلى ناقد محافظ، ومن ثمَّ أصبحت هذه السمة الموسيقية، أي الوزن والقافية، من أهم خصائص الفن الشعري عنده، وضرورة من ضروراته، علاوة على كونها رؤيا وجدانية للكون أو الحياة، أو تعبيراً عن دخائل النفس أو الوجدان[٢].

ويشير العقاد إلى أنَّ وظيفة الخطاب الجمالية في التكامل بين اللفظ والمعنى تتحقق في البلاغة التي هي مناط التأثير في المتلقي، والتي ترمي إلى بناء العقل الإنساني بناء يصل بصاحبه إلى الكمال، ويفضل العقاد مدرسة المعاني الرائقة والتعبير الجميل لما فيها من فن وبلاغة وذوق[٣]، ويشترط في العملية الشعرية لزوم المعنى واللفظ، لزوماً "تؤدي فيه ملكة الشاعر المطبوع عملها تفاعلاً حياً بين نغماته وحروفه وكلماته، وتتزاوج فيه جميعاً لتزداد بلاغةً في الأثر وإيناساً للسمع، وإشباعاً للأداء، ونفياً للفضول، وتجاوباً بين الواقع والإيقاع"[٤].

والملحوظ احتفاء العقاد بالمعنى وتقديمه على اللفظ، فالمعنى مقدم ذهنياً على اللفظ، وحين يضطر إلى الاختيار بين الشكل والمضمون أو بين اللفظ والمعنى نراه يقدم المعنى على اللفظ دون التخلي عن عناصره الثابتة من وزن وقافية، وهذا أمر يفهم بالمماثلة القائمة بين ازدواجية اللفظ والمعنى وازدواجية الوجود الإنساني، فموقف العقاد في تقديم المعنى على اللفظ يماثل موقفه في تقديم الجوهر الإنساني على العرض، فالمعاني في النفوس كائنة، والألفاظ دلالات عليها، والمعاني جواهر والألفاظ مادتها وشكلها، وقد ذهب العقاد إلى أنَّ المعنى يخطر أولاً في نفس الشاعر فيلتمس له جسماً من الألفاظ مطيعاً لمعناه[٥]، وهذا يذكرنا

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٣٥ وما بعد.

[٢] – ينظر: موافي. عثمان: **(في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ج٢، ٢٠٠٠م. ص/٢٥.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/١١٣.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٢٦.

[٥] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٧.

بقول الجرجاني في أنَّ الألفاظ لا تراد لذاتها، وإنَّما تُراد لتجعل أدلة على المعاني[1]، وينبغي أن "ترسل المعاني على سجيتها وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنَّها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها"[2]، بل إنَّ العقاد يصرُّ على الجملة البليغة فضلاً عن الكلمة في العلاقة بين الشكل والمضمون، يقول: "والجملة البليغة هي الجملة التي تبلغ بك إلى فحواها بلا مبالغة في التحلية تشغلك بصياغتها عن دلالتها ولا قصور في التعبير يقف بك عند ألفاظها فيثنيك عن مضامينها، وكذلك قل في الصورة البليغة والزهرة البليغة والوجه البليغ"[3].

إنَّ ما شاع في عصر العقاد في النصف الأول من القرن العشرين من إغراق الكتَّاب في التكلف، والتتبع لوحشي الكلام، واستعمال الغريب منه، وعدم المواءمة مع روح العصر، وغياب الوحدة المعنوية، والكذب في الإحساس وانتشار التيارات المادية وجعل الفكر انعكاساً للواقع المادي، وإنكار الغيبيات ألجأ العقاد إلى تقديم المضمون على الشكل، دون التخلي عن الوزن والقافية في الشكل، والأهم من الشكل هو المضمون وصلته بنفس قائله، والتأكيد أنَّه ليس فناً لغوياً فحسب، وإنَّما هو تصوير للنفس والوجدان، وتعبير عما يدور بداخلهما، فهو تجربة ذاتية، تنبع من أعماق الشاعر، ويصدر فيها عما يحس ويشعر، وليست شيئاً مفروضاً عليه من خارج ذاته، كما هو الشأن في شعر أصحاب المدرسة المحافظة التي يمثلها أحمد شوقي والتي يقابلها مدرسة التجديد التي حمل لواءها العقاد وصاحباه عبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني، وهي دعوة طالبت بأن يكون الشعر الغنائي تعبيراً عن الوجدان الفردي للشاعر[4]، وهو ليس وجداناً خالصاً إنَّما هو مزيج من الفكر

---

[1] – ينظر: الجرجاني. عبد القاهر: **(دلائل الإعجاز)**، صححه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٣٣١هـ، ص/٤٠ وما بعد.

[2] – الجرجاني. عبد القاهر: **(أسرار البلاغة)**، صححه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، دون تاريخ. ص/١٠.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(هذه الشجرة والإنسان الثاني)**، ص/٤٤.

[4] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(شعراء مصر وبيئاتهم)**، ص/٢٤٢. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٣٢٣. وينظر: موافي. عثمان: **(في نظرية الأدب)**، (٢/٢٠-٢١). وينظر: مندور. محمد: **(النقد والنقاد المعاصرون)**، دار نهضة مصر، القاهرة، دون تاريخ. ص/٧٣.

والوجدان[1]، وفي هذا يبدو تأثر العقاد بالمدرسة الرومانسية الإنجليزية ولاسيما كولردج وبيرون وردزورث، وهي المدرسة التي عنيت بالحياة الإنسانية في أبسط مظاهرها تاركة كل ما يتألق في صفحات التاريخ وهي التي أغرمت بالطبيعة وتذوقها بحدة وحرارة، ووقفت طويلا أمام أقل نتاج للطبيعة تتأمل جماله وتتملى محاسنه، وتستوحيه وتستلهمه ودعت إلى البساطة متجنبة الزخرف والألفاظ الضخمة الرنانة[2].

ثالثاً ـ الخلود الفني للشعر وعناصره:

هل كان للعقاد مدرسة أدبية خاصة؟ إنَّ العقاد نفسه لينكر مثل هذه التسمية، فالإبداع الفني خاص بذوق الإنسان تبعاً لدرجة المعرفة، وليس من المعهود في أساطين الأدب والفن أن يبتدئ أحدهم قائلاً: "هأنذا سأكتب على أسلوب هذه المدرسة، وألحق نفسي بزمرتها، فإنَّ الذي يقول ذلك إنَّما يوطن نفسه على التقليد والاتِّباع ولا يرسل قريحته على السجية والحرية مطلقاً غير متقيد، ومبتكراً في طريقته غير مسبوق إلى تلك الطريقة"[3]، فأعمال المبدع تتخذ شكلها الفني من ذوقه هو وحده، فلا يتبع طريقة أحد، بل يسلك طريقاً متفرداً به، ويذهب إلى أنَّ النقاد ينسبون الكتاب والفنانين إلى هذه المدرسة أو تلك على حسب التقارب في الأمزجة والقرائح والموضوعات، يقول: "فلان مدرسة للكاتب باختيار، ولكنه يُخْلَق على فطرة تناسب هذه المدرسة فيحسب منها مختاراً أو غير مختار"[4].

ويكاد موقف العقاد يطابق موقف الرافعي من هذه المسألة، فقد أنكر الأخير هذه التسمية ورأى أنَّها ترجمة حرفية لقول الأوربيين مدرسة فلان ومدرسة فلان، "ذلك أنَّ

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(بعد الأعاصير)**، ضمن مجموعة خمسة دواوين للعقاد، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣. ص/١٩٤.

[2]– ينظر: هاملتون. **(الشعر والتأمل)**، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، دون تاريخ. ص/٤٩. وينظر: الربيعي. محمود: **(في نقد الشعر)**، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧. ص/١٠ وما بعد، و٩٣-٩٤.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(بين الكتب والناس)**، ص/٣١٨.

[4] – المصدر نفسه، ص/٣١٨.

الأدب إن كان تقليداً فهو أدب منحط لا يتخذ مدرسة يُحتذى عليها ويُتخرج منها، وإن كان إبداعاً، فليس الإبداع مدرسة تكون بالتعليم والتلقين ويتخرج بها الواحد والمئة والألف على طراز لا يختلف"[١].

ومع أنَّ العقاد محق بالإجمال، فإنه تاه بين المصطلحات مفضلاً بعضها على بعضها الآخر، مع أنَّ المصطلح لا ينطوي دائماً على مضمونه كاملاً بل قد يؤخذ منه طرف من الأطراف، أو أثر من الآثار، ولذا حين نقول مدرسة فلان نقصد أثر فلان في بعض من تتلمذ له ونظريته العامة التي اعتنقها هو ومن سار عليها غيره من غير أن تلغى العناصر المميزة لكل أديب من الأدباء، ثم إن الطريقة والمذهب بمعنى، وإن كانت كلمة المذهب قد اتخذت حالياً معنى النظرية.

لكن الذي يمكن أن يقال في هذا الصدد هو ما قاله بودلير: من أن القانون الشعري مهما يكن واسعاً لا يمكن أن يشرح كل جوانب الجمال، لأنَّ الجمال أحياناً ذو صفات عفوية غير منتظرة لا يتوقعها فن شعري، يقول بودلير: "عبثاً نقلت ووسعت المقياس، لقد كان دائماً متأخراً عن الإنسان الشامل راكضاً دون توقف وراء الجميل المتعدد الأشكال والألوان، المتحرك في الحلزونات اللانهائية للحياة"[٢]، وعلى ذلك فقد يكون للعبقري مدرسة في رأي مصطفى الجوزو، لكنها مدرسة تتطور باستمرار، ولا يكون أتباعها عباقرة إلا إذا أكملوا الشوط وتطوروا بتلك المدرسة وفقاً لتدفق إبداعهم، على أنَّ القاعدة التي يضعونها ليست إلا تاريخاً لا أسلوباً يتبع دائماً، لأنَّ العبقري يكتب كل مرة بطريقة خاصة، تلائم الحالة النفسية التي يكون عليها والموضوع الذي يتناول، والحالة النفسية لا تتكرر مرتين بالأسلوب نفسه في إنسان يكبر، والموضوع لا يستعاد على الصورة نفسها وإلا كان اجتراراً[٣].

---

[١] – الرافعي. مصطفى صادق: **(وحي القلم)**، ضبطه: محمد سعيد العريان، دار الكتاب العربي، بيروت، دون تاريخ. (٢٢٥/٣).

[٢] – ينظر: الجوزو. مصطفى: **(مصطفى صادق الرافعي: رائد الرمزية المطلة على السوريالية)**، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٥م. ص/١٦٥.

[٣] – المرجع نفسه، ص/١٦٥–١٦٦.

من هنا يحق لنا أن نعد العقاد صاحب مدرسة أدبية سماها العقاد باسم المدرسة الإنسانية، لأنَّ المعول فيها على سليقة الإنسان[١]، وسماها النقاد مدرسة الديوان[٢]، ولم يقف عند هذه المدرسة بل تجاوزها ليؤسس مدرسة تعتمد المنهج النفسي في دراسة الأدب[٣]، حتى صار للعقاد أتباع حاولوا تقليده، واقتبسوا من أفكاره وعباراته وأساليبه، أمثال سيد قطب ومحمد مندور وعبد الحي دياب ونعمات أحمد فؤاد وغيرهم.

وقد شهد أواخر العقد الثاني وأوائل الثالث، من القرن العشرين، حركة نقدية تجديدية، في النقد العربي الحديث، دفعت بالأدب العربي، ولاسيما الشعر، إلى مستوى جديد من "التعامل الفني مع الواقع، كما ارتفعت بالنقد إلى مستوى لم يألفه من قبل، وهو مستوى التخصص، حيث لم تعد الممارسة النقدية جزئية أوعرضية، بل أصبحت موضوعاً أساسياً يوليه الناقد الأهمية كلها، أو جلها، في نشاطها الثقافي. وقد أطلق على هذه الحركة تسميات

---

[١] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والإنسانية)**، ص/٣٨.

[٢]- أطلقت مدرسة الديوان على النقاد الثلاثة عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمن شكري، لأنَّ العقاد والمازني أصدرا كتابهما **(الديوان في الأدب والنقد)** وفيه يسعيان إلى هدم القديم، وتأصيل الجديد، وعلى الرغم من أن عبد الرحمن شكري لم يشترك معهما في هذا الكتاب، فإنه يعد من مدرسة الديوان لأنهم يصدرون جميعا عن رؤية تكاد تكون مشتركة.

[٣]- يفضل العقاد المدرسة النفسية في دراسة الأدب، يقول: "إذا لم يكن بدٌّ من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة النقد السيكولوجي أو النفساني أحقهما جميعاً بالتفضيل في رأيي، وفي ذوقي معاً، لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها، ولا نفقد شيئا من جوهر الفن، أو الفنان المنقود.

إنَّ المدرسة الاجتماعية تفسر لنا عوامل العصر في المجتمع الواحد، ولكنها لا تفسر الفوارق بين مئة شاعر أو كاتب يعيشون في مجتمع واحد، وفي حقبة واحدة.

والمدرسة الفنية أوالبلاغية تفسر أسباب شيوع الذوق المختار، إيثاراً لأسلوب من التعبير على أسلوب، ولكنها قد تعرفنا بالصانع وبالقدرة على الصناعة، ولا تنتقل من وراء ذلك إلى الإنسان الذي يصنع، والإنسان الذي يتذوق ذلك الفن من فنون الصناعة اللفظية أو المعنوية.

أما الناقد السيكولوجي فإنه يعطينا كل شيء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر، وكتابة الكاتب، ولا بدَّ أن تحيط هذه البواعث إجمالاً أو تفصيلاً بالمؤثرات التي جاءته من معيشته في مجتمعه وفي زمانه، وآية القدرة في يد الناقد السيكولوجي أن يشمل العصر كله بمقاييسه حين يهتدي إلى وجوه المشابهة في الأعماق، فيرجع بها إلى سبب واحد شامل لجميع المناهج والأساليب والدوافع السيكولوجية، وإن بدا عليها أنها تفترق بينها أبعد افتراق". ينظر: العقاد. عباس محمود: **(يوميات)**، (١٠/٢).

عدة، منها النقد الجديد والنقد الرومانتيكي، والنقد الذاتي التأثري"[1]، وهذا النقد الذاتي التأثري كان جديداً في الكثير من أطروحاته الأدبية والنقدية، مثلما كان متأثراً بالرومانسية الغربية، في هذه الأطروحات، وكتاب (الديوان) لكاتبيه العقاد والمازني كان بيان الرومانسية العربية في الأدب والنقد معاً، وكذلك كتاب الغربال لميخائيل نعيمة[2].

٣/١ - مفهوم الشعر:

أول تعريف وضع للشعر في النقد العربي هو تعريف قدامة بن جعفر ٣٧٧هـ وهو أنَّ الشعر "قولٌ موزونٌ مقفى يدل على معنى"[3]، وقد لاقى هذا التعريف قَبولاً عاماً عند النقاد العرب القدامى مع أنَّه لم يتضمن أهم مقومات هذا الفن التعبيري كالعاطفة والخيال، وهو يسوي بين الشعر والعلم الذي يبتعد في منحاه واتجاهه عن هذا الفن الأدبي، فقد تصاغ النظرية العلمية صياغة نظمية وتدل بذلك على معنى، ومع ذلك فإنَّها لا تعد شعراً بل نظماً.

وقد تنبه إلى هذا أرسطو الذي يعدُّ أول من وضع نظرية في نقد الشعر في الفكر الإنساني بأسره، وحدد من خلالها طبيعة هذا الفن التعبيري ومقوماته الفنية الأصيلة التي تقوم أساساً على الوزن والمحاكاة، ويفهم من مدلول كلمة محاكاة أنَّها تصوير وجداني لجانب من جوانب الطبيعة أو الحياة يعتمد أساساً على العاطفة والخيال[4].

ومن الغريب أن قدامة كان من أوائل النقاد العرب الذين اطلعوا على التراث الفكري لأرسطو، ومع ذلك لم يدرك كنه هذه الحقيقة في تحديده لمفهوم هذا الفن الأدبي.

---

[1] – كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٥م. ص/٤١.

[2] – المرجع نفسه والصفحة.

[3] – ابن جعفر. قدامة: **(نقد الشعر)**، ضبطه وشرحه: محمد عيسى منون، مطبعة المليجية، القاهرة، ط١، ١٩٣٤م. ص/١٣.

[4] – ينظر: أرسطوطاليس: **(فن الشعر)**، ص/٧١– ٨٢. وينظر: موافي. عثمان: **(في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)**، ص/١١–١٢.

ولم يتغير هذا التعريف في مطلع العصر الحديث، فيكاد يتفق المجددون والمحافظون من هؤلاء النقاد على الصياغة العامة لمفهوم هذا الفن الأدبي في حصر الشعر بالوزن والقافية، ويتضح هذا من قول طه حسين وهو أحد هؤلاء المجددين، محدداً ماهية هذا الفن الأدبي هو "الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذي يقصد به إلى الجمال الفني"[١].

والتزم المحافظون بهذا التعريف وإن شعروا بالضيق المبهم إزاءه، على نحو ما نجد عند الرافعي، بيد أنَّ التجديد في هذا التعريف جاء على يد من أعقبهم من المجددين الرومانسيين، ونشير إلى أنَّ تصور النقاد المحدثين لمفهوم الشعر تأثر إلى حد بعيد بمناحيهم الثقافية، واتجاهاتهم المتباينة بين محافظ على القديم مستمسك بعرى الثقافة العربية من جهة، وبين ثائر على القديم مفتون بالثقافة الغربية من جهة ثانية، وثمة موقف توفيقي بينهما مجدد يحاول المواءمة بين القديم، بما يمثله من ثقافة عربية أصيلة، وبين الثقافات الأجنبية المعاصرة، وخاصة الوافدة من الغرب فرنسية أو انكليزية أو ألمانية، وما تحمله هذه الثقافات في طياتها من تيارات ومذاهب فكرية وأدبية مختلفة من رومانسية ورمزية وواقعية ووجودية[٢].

إنَّ رأي العقاد في مفهوم الشعر يدور حول كون هذا الفن التعبيري كلاماً موزوناً مثيراً للانفعال أو للعاطفة، بما يتضمنه من تفنن في الصياغة والتعبير، ويبدو هذا بوضوح من قوله مهاجماً أحمد شوقي الذي يعده العقاد من زعماء المحافظين، يقول: "فاعلم–أيها الشاعر العظيم– أنَّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنَّما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس همُّ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنَّما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسُّهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه.

وإذا كان كدّك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أوأشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن

---

[١] – حسين. طه: **(في الأدب الجاهلي)**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م. ص/٣١٢-٣١٣.

[٢] – ينظر: موافي. عثمان: **(في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)**، ص/١٤.

تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإنَّ الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنَّما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً ومؤثراً وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه، لأنَّه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً"[١].

يحدد العقاد بهذا المقطع فهمه لعلاقة الأدب، ولا سيما الشعر، بالحياة من جهة، وبالإحساس أو الشعور الفردي من جهة أخرى، ومن ثمَّ يحدد طبيعة التصوير الفني، فهو يؤكد أنَّ العلاقة بين الأدب والحياة لا تكمن فيما هو عرضي سطحي، بل بالدخول إلى ما هو جوهري في الظواهر الحياتية "فليس من مهام الشاعر أن يصف الأشياء بل أن يقولها، وهو لا يمكنه قولها من دون الإحساس الفردي الأصيل بها. إنَّ التمتع بذلك الإحساس والمعايشة الداخلية للظواهر هما اللذان يجعلان من الشاعر متميزاً في تعامله مع العالم من حوله، وبذلك فإنَّ المكوث عند سطح الظاهرة لا يمكنه أن يصنع الأدب الحقيقي. والسبب في ذلك ينهض من أنَّ الأدب، وخاصة الشعر، يتأسس على الشعور الفردي بالظواهر والأشياء. وهذا الشعور هو الذي يقف وراء البعد المعرفي للشعر"[٢].

ونرى أنَّ فهم العقاد ينسجم وفهم الرافعي لطبيعة التجربة الشعرية، فقيمة الفن الشعري لا تقاس بجودته أو رداءته بقدر ما تقاس بمدى قدرته على التأثير في نفوس سامعيه، ولهذا يُعرّف الرافعي الشعر تعريفاً يتفق وهذا الفهم، فالشعر علاوة على كونه كلاماً منظوماً، هو "فن النفس الكبيرة الحساسة الملهمة حين تتناول الوجود من فوق وجوده في لطف روحاني ظاهر في المعنى واللغة والأداء"[٣]، والشعر في أسرار الأشياء لا في الأشياء ذاتها، ولهذا تمتاز "قريحة الشاعر بقدرتها على خلق الألوان النفسية التي تصبغ كل شيء وتلونه لإظهار حقائقه ودقائقه، حتى يجري مجراه في النفس، ويجوز مجازه فيها"[٤].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/٢٠-٢١.

[٢] – كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٤٦.

[٣] – الرافعي. مصطفى صادق: **(وحي القلم)**، (٣/٢٧٧).

[٤] – المرجع نفسه، (٣/٢٧٤).

ومن ثمَّ فمجال التجربة الشعرية عند العقاد والرافعي هو الشعور الذي يتخذه الشاعر وسيلة ينفذ من خلالها إلى جانب خفي من جوانب الطبيعة أو الحياة؛ فيكشف عن شعره أو لبابه، ويصبغه بصبغته مضيفاً عليه من ذاته شيئاً كثيراً، فالشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها.

والواقع أنَّ العقاد يصدر في هذا عن مبدأين لخص فيهما وجهة نظره في طبيعة الشعر الجديد، أحدهما: أنه شعر إنساني، وثانيهما: أنَّ بلاغته نفسية لا لغوية[١]. وهذا يقودنا إلى البحث عن تصوره لمفهوم هذا الفن الأدبي، ومن ثمَّ يلقانا هذا السؤال: ما مفهوم الشعر عنده؟

يبدو أنَّ الأمر الذي كان يهمّ العقاد في تحديده لماهية هذا الفن، في بداية حياته النقدية[٢]، كان مختلفاً عن الأمر الذي كان يهمه بعد هذه الفترة من حياته النقدية، وذلك نظراً لما تعرض له هذا الفن من تطور من جهة، ولاتساع أفق الحركة النقدية وتشعبها من جهة أخرى، إضافة إلى تباين الموقف النقدي للعقاد تبعاً لذلك، فقد كان العقاد في بداية حياته النقدية يمثل الاتجاه المجدد، أما في أخريات حياته فقد كان من أهم المدافعين عن الاتجاه المحافظ[٣].

ولذا فإنَّ أهم ما يشغل العقاد، في تحديد ماهية هذا الفن، في مقتبل حياته النقدية، هو مضمونه وصلته بشعور قائله، والتأكيد على أنَّه ليس فناً لغوياً فحسب، وإنَّما هو تصوير للنفس والوجدان أيضاً، وتعبير عما يدور بداخلهما، فالشعر تجربة ذاتية تنبع من أعماق الشاعر، ويصدر فيها عما يحس ويشعر، وليست شيئاً مفروضاً عليه من خارج ذاته كما هو الشأن في أصحاب المدرسة الاتباعية الممثلة بأحمد شوقي الذي كان يعد العقاد فنه أقرب إلى النظم منه إلى الشعر، وإلى الزيف الفني والصنعة منه إلى الصدق الفني والطبع، فقد اتهم العقاد أحمد شوقي بالغفلة عن جوهر الأشياء والاهتمام بصفاتها العارضة، ويستخدم في التعبير عن ذلك مصطلح الشعور فالشاعر "من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص /١٩٨-٢٠٠.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(شعراء مصر وبيئاتهم)**، ص/٣٥٣.

[٣] – ينظر: موافي. عثمان: **(في نظرية الأدب)**، ص/١٩- ٢٠.

أشكالها وألوانها"[1]، وهو ما يذكرنا بقول سانت بف: "إنَّ الشعر خلاصة كل شيء وجوهره"[2]، فالشعر يسعى إلى كشف الأسرار وهو جوهر الأشياء.

ويرفض العقاد أن يكون من يزن التفاعيل شاعراً، فذلك الناظم لا الشاعر، فالشعر هو تعبير عن انفعال متوقد في أعماق الشاعر، ولذلك أرجع العقاد الشعر للشعور، وهو خاصية كائنة في الذات الإنسانية، ويتابع كلامه، فيرى أنَّ الشاعر يجعل الشعور متحداً بالأشياء ما دام يسعى إلى الكشف عن جواهرها، وليس مجرد واصف لها، ولذلك كان العقاد مع الشاعر الذي "يكشف لك عن لباب الشيء وصلة الحياة به"[3]، ولا يتم هذا إلا بالشعور فهو الذي يمكن الشاعر من إدراك الأشياء وتمثلها ونقلها إلى الآخرين، لأنَّه بقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر من سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه، لأنَّه يزيد الحياة حياة، كما تزيد المرآة النور نوراً[4]. والعقاد هنا يتكئ على الدلالة اللغوية للشعر لتحديد ماهية الشعر، إذ يرفض أن يكون شاعراً من يزن التفاعيل، فذلك الناظم، والشعر ليس تشكيلاً لغوياً مقصوداً لذاته، وإنَّما هو تعبير عن انفعال متوقد في أعماق الشاعر، ولذلك أرجع العقاد الشعر للشعور، وهو خاصية كائنة في الذات الإنسانية.

إنَّ فهم العقاد في تحديد ماهية هذا الفن متأثر بالرومانسية، ولاسيما مقولة وردزورث التي ذهب فيها إلى القول: "إنَّ الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، يتخذ أصولاً من عاطفة تستذكر في هدوء، ويتأمل الشاعر تلك العاطفة بنوع من رد الفعل حتى يتلاشى الهدوء تدريجياً وتتولد بالتدريج عاطفة صنو لتلك التي كانت قبل التأمل، وهذه العاطفة الثانية هي نفسها ماثلة في الذهن. وفي هذه الحالة يبدأ النظم متوالياً، وفي حال مشابهة لها يستمر مريره، ولكن مهما يكن نوع العاطفة ودرجتها فإنَّ المسرات المتنوعة الناشئة من عدة

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/٢٠.

[2] – السادات. جيهان: **(أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين)**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦. ص/٢٠١.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/٢٠. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)**، ص/١٠٥ وما بعد.

[4] – المصدر نفسه، ص/٢١.

أسباب، تعدلها، حتى إنَّ الذهن إذ يصف أية مشاعر، يكون وصفه لها إرادياً، إنَّما يكون على الجملة في حال ابتهاج وسرور"[١].

إنَّ القيمة المعرفية في فكر العقاد التي ينطوي عليها الشعر لا تتحصل من الأشياء، وإنَّما من العلاقة الشعورية الذاتية بالأشياء، وكلما كانت هذه العلاقة معمقة وشاملة كانت القيمة المعرفية أعمق وأشمل، بل كانت القيمة الجمالية أكثر ديمومة وتأثيراً[٢]، وقد حاول العقاد توضيح مفهوم الشعر من خلال عقد المقارنة بين أداتي الوصف والتعبير، لأنَّ الوصف أداة الأديب الاتباعي التي يعمد من خلالها إلى وصف الأشياء، دون أن يكون للذات أوللانفعال أدنى تأثير، أي إنَّ العقل يتدخل بقدر أكبر في تحديد الأشياء، فيميل الأديب بعدها إلى الصياغة الشكلية.

إنَّ الشعر الاتباعي يتكئ على الحواس في رصد الحياة والطبيعة والموضوعات التي يتعرض لها، سواء أكانت هذه الحواس سمعية أم بصرية، أو إنَّ الشعر يعتمد الصور البصرية الواضحة في المخيلة، ولذلك قال العقاد: "إنَّ المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية. وهناك ما هو أحقر من شعر الطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائغة وما إخال غيره كلاماً أشرف منه بُكم الحيوان الأعجم"[٣].

وقد هاجم العقاد شعر القشور والطلاء، وهاجم شعر الحواس الضالة، وعدَّه دليل انحطاط الذوق والوعي، أما شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية فهو ما يدعو إليه العقاد، ذلك أنَّ ماهية هذا الفن يعرفنا بالعالم بالقدر نفسه الذي يعرفنا بالوجدان الذاتي، على نحو شعوري حر، والطبع، عنده، يرتبط بالفردية والحقيقة والصدق، فكلما كان المبدع معبراً عن شخصيته الفردية بصدق، كان أكثر تعبيراً عن الحقائق، ومن هنا كان التعبير عن الطبع تعبيراً عن الحقيقة، "ولذلك لا غرابة في أن يكون المعيار النقدي عند العقاد متمحوراً حول

[١] – ديتشس. ديفيد: **(مناهج النقد الأدبي)**، ص/٥٢٦.
[٢] – كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٤٦.
[٣] – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/٢١.

الطبع الذي من دونه لا تكون هنالك صلة للشعر بالحياة. وعلى الرغم من أنَّ العقاد يعي جيداً أهمية المحسوسات، والحواس الإنسانية، في إبداع الشعر، فإنَّه لا يرى فيها سوى حامل للشعور الفردي، غير أنَّ هذا الحامل ليس ذا أهمية في ذاته، فأهميته تكمن في إحالاته على ما هو ذاتي وجداني فحسب. ولا أدلَّ على ذلك من أنَّ الشعر إذا خلا من الوجدان يتحول إلى شعر سطحي، شعر القشور والطلاء أو إلى شعر زائف، شعر الحواس الضالة... فالحواس في ذاتها لا تصنع شعراً أو أدباً، بل إنَّها تصنعه في إحالتها على الوجدان وفي تعبيرها عن الحياة"[١].

أما حصر الشعر في تعريف محدود فهو، في رأي العقاد، كمن يحصر الحياة نفسها في تعريف محدود، فالشاعر لا ينبغي أن يتقيد إلا بمطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب، وهذا المطلب هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق، وكل ما دخل في هذا الباب فهو شعر وإن كان مديحاً أو هجاءً أو وصفاً للإبل والأطلال، وكل ما ابتعد عن هذا الباب فليس بشعر وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو غير ذلك[٢]، فالصدق أساس الشعر[٣].

وإذا ما تذكرنا أنَّ الصدق هو عماد المذهب الرومانسي[٤]، أدركنا سبب إصرار العقاد على الشعور الصادق في الأدب عامة وفي الشعر خاصة، ولذا نجده يرفض بعض التصورات الفنية الخاطئة التي تتعلق بمفهوم الشعر، كالقول مثلاً، بأن الشعر هو الخيال، أو القول بأن الشعر هو العاطفة الرقيقة الحانية، أو القول بأنَّه العبارة الملتوية، أو الغريبة في لفظها ومعناها، أو كثرة التشبيهات وغموضها[٥].

وذلك لأنَّ الشعر، في رأيه، ليس على النحو من التصور الخاطئ، وإنَّما هو في حقيقة الأمر، شيء غير التصور، فقد يكون الكلام في الدرجة العليا من البلاغة الشعرية، وليس

---

[١] – كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٤٧.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(وحي الأربعين)**، ص/٢٩٨/.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(أعاصير مغرب)**، ضمن مجموعة خمسة دواوين للعقاد، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣. ص/٩٠.

[٤] – ينظر: فهمي. ماهر حسن: **(المذاهب النقدية)**، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، دون تاريخ. ص/٩٠-٩١.

[٥] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٢١٥.

فيه خيال شارد، ولا دمعة ولا آهة، ولا كلمة ملفوفة، ولا معنى مستكره، بل هو قد يكون أبلغ في الشاعرية، كلما خلا من هذا التصنع، واستوى على طريقه الواضح المستقيم[١].

وهذا النوع من الشعر، في رأيه، يفتقر إليه أدبنا العربي قديماً وحديثاً[٢] مع أنه الشعر بحق، لأنه تعبير عن الوجدان، وهذا يعد عنده من أخص خصائص الفن الشعري.

فأهم ما يميز الشعر هذه الناحية، أي التعبير عن الوجدان، ولذا حاول أن ينهج هذا النهج الوجداني في شعره، وسار معه في هذا الاتجاه صاحباه المازني وشكري، وتبنّى الدعوة من بعدهم شعراء المهجر، وجماعة أبولو[٣]، ويذهب العقاد إلى تأثره وصاحبيه في هذه الدعوة ببعض الاتجاهات الشعرية، والنقدية في الآداب الأوروبية الحديثة، ومن النقاد الأوربيين الذين تأثروا بهم في ذلك هازلت الإنجليزي ولسنج الألماني[٤].

ويكاد يتفق الناقد المهجري ميخائيل نعيمة مع العقاد حول كثير من الخصائص الفنية التي يجب توافرها في الفن الشعري، فقد ذهب نعيمة إلى أنَّ "من استيقظت عواطفه وأفكاره، وتمكن من أن يلفظها بعبارة جميلة موسيقية الرنَّة كان شاعراً... فالشعر إذاً هو لغة النفس، والشاعر هو ترجمان النفس"[٥]، والشعر لغة وجدانية منغمة، والظاهر أنَّ هذا المعنى يتفق ومفهوم العقاد للشعر، كما يتفق ومفهوم بعض الرومانسيين الأوربيين له[٦].

إنَّ طبيعة الشعر تستدعي، في رأي العقاد، أساساً نفسياً ممثلاً بالشعور والإحساس بالجمال والحياة أو بصحة النفس[٧]، فصحة النفس شيء جوهري ليكون الشعر صحيحاً، وفي

---

[١] – المصدر نفسه، ص/١٨٩.

[٢] – المصدر نفسه والصفحة.

[٣] – ينظر: مندور. محمد: **(الشعر المصري بعد شوقي)**، دار نهضة مصر، دون تاريخ. **(٣/٦– ٧)**، وموافي. عثمان: **(في نظرية الأدب)**، ص/٢٢.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(شعراء مصر وبيئاتهم)**، ص/٢٤٢.

[٥] – نعيمة. ميخائيل: **(الغربال)**، المجموعة الكاملة، المجلد الثالث، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م. ص/٤٢٥.

[٦] – ينظر: موافي. عثمان: **(في نظرية الأدب)**، ص/٢٦.

[٧] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/١٩٠ وما بعد.

وفي مكان آخر يسميها الطبيعة الفنية أو النفس الفنية، ودلالة ذلك اليقظة الشعورية وبراعة التصوير وإدراك الجمال والحياة والدلالة على شخصية الناظم ونفسيته[١].

ويشبه العقاد نفس الشاعر العظيم بالمصورة الفلكية التي يرصدها لالتقاط أشعة النور من أبعد السماوات وأظلم الآفاق في نفس صحيحة الإحساس قويته، لا يغيب عنها قريب ولا بعيد ولا ظاهر ولا باطن مما يحيط بها من مشاهد الحس والخيال، وليس يفوتها علم شيء مما توحي به الطبيعة والحياة من الحقائق والأسرار[٢].

وحدُّ الشاعر العظيم هو الذي يرسم لنا صورة كاملة للطبيعة، ويشرع لنا مذهباً خالصاً في الحياة[٣]، أما الشاعر الصغير فهو الذي تضيق نفسه بسعة الدنيا، فلا يشعر إلا بجانب صغير من جوانبها الكثيرة ويتبع غيره في إدراكه وشعوره[٤].

والشاعر في رأي العقاد، إنسان متميز، له ذوق وفهم وتجربة وخلق وعادة، وهو، لأنَّه شاعر، مطالب فوق ذلك بامتياز في الحس، وخصوصية في الذوق، تتجلى في القوة أو الرهافة أو العمق أو المضاء أو الاختلاف كائناً من كان، و"تخرج به من عداد النسخ الآدمية التي تتشابه في كل شيء كما تتشابه القوالب المصبوبة"[٥]، وهي فكرة مأخوذة من قول وردزورث عن الشاعر إنَّه: "أكثر إرهافاً وحماسة وحناناً عمن عداه"[٦].

والإلهام عند الشاعر يخضع لأحوال مختلفة، فيطيع أحياناً، ويستعصي أخرى، وأكبر همّ الفنان أن يستحضر حالة الوحي والإبداع والإلهام إن لم تكن حاضرة، وهنا يختلف أصحاب الفنون في وسائل الاستحضار، حسبما فُطِروا عليه، يقول: "فمنهم من يستعين بشرب القهوة، ومنهم من يستعين بالتدخين... ومنهم من يمشى مسافات، أو يتحرى أوقات البكور أو غيرها من الأوقات، وقد يستعين الواحد بأكثر من وسيلة حسبما يعرض له من

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/١٤٤.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ابن الرومي: حياته من شعره)**، ص/١٣٩.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**،ص/١٣٩.

[٤] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ابن الرومي: حياته من شعره)**، ص/٣١٠.

[٥] – العقاد. عباس محمود: **(شعراء مصر وبيئاتهم)**، ص/١٦٣.

[٦] – هول. فيرنون: **(موجز تاريخ النقد الأدبي)** ترجمة: محمود شكري مصطفى وعبد الرحيم جبر، دار النجاح، بيروت، ١٩٧١م. ص/٩٧.

غير المزاج، وليس من الضروري أن يضمن الفنان هذه الحالة متى ضمن الوسيلة، إذْ من خصائص الفنون الأولى أنَّها لا تتقيد ببرنامج ولا تخضع للنظام الآلي الذي تخضع له الصناعات اليدوية وما شابهها"[١].

كما أنَّ الشاعر لا يكون على مستوى واحد من حيث القدرة الشعرية على التعبير عما يحس ويجيش في صدره، لأنَّه ليس على مستوى واحد في فيض الإلهام والتفكير العميق وإغراقه، ومن هنا يبدو لنا التفاوت في شعر الشاعر الواحد[٢]، وهذا التفاوت هو الدليل على حياة الشاعر وطبعه، وهو الآية على شاعريته، لأنَّ الشاعر قد يُحْكِم قلمه، ويدعوالألفاظ فتسعفه، ولكنه لا يُحْكِم طبعه، ولن يكون عند دعوته، بل إنَّ الإنسان عند دعوة طبعه رهنٌ بما توحي إليه سجيته[٣]، يقول العقاد: "على أنَّ خير الحالات جميعاً – بل الحالة التي لا غنى عنها لفنان – أن تكون النفس في حالة (حركة) ولا تكون في حالة ركود أو جمود، ومعنى الحركة أن تجيش النفس بعاطفة من العواطف أو تهتز لشعور غالب كالحب أو كالحزن أو كالغضب أو كالتفتح بالعاطفة والاستعداد للشعور بما يشعر به من حولها أو ما يلوح على ما حولها من المناظر والأشياء"[٤].

٢/٣ ـ الوحدة الفنية في القصيدة:

تعدُّ وحدة القصيدة من المزايا المهمة التي اتسمت بها حركة التجديد في الأدب خاصة وفي الفنون عامة، وهي مسألة جعلت النقد التنويري يتوقف عندها، ولاسيما الشاعر خليل مطران في مقدمة ديوانه[٥]، الذي سبق العقاد وزميليه إبراهيم المازني وعبد الرحمن شكري

---

[١] – **(مجلة الهلال)**، دار الهلال، القاهرة، تشرين الثاني، ١٩٣٥م. ص/٤.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الفصول)**، ص/١٣٨ وما بعد.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٧٦. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٣٥٩.

[٤] – **(مجلة الهلال)**، تشرين الثاني، ١٩٣٥م. ص/٤.

٥ – ينظر: كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٥٠. وينظر: غنيمي. هلال: **(النقد الأدبي الحديث)**، ص/٤٠٢.

إلى الحديث عن الوحدة العضوية للقصيدة، فقد دعا مطران إلى التخفيف من ضرورات الوزن والقافية والبيت المفرد، ونشير إلى أنَّ مصطلح الوحدة العضوية، لم يرد في تعريف العقاد، وإنَّما ورد ذكر الوحدة الفنية والمعنوية[1] في القصيدة، والبنية الحية[2].

ووحدة القصيدة عند العقاد تظهر في جانبين: الشكل والمضمون، أما الشكل فهو الوزن والقافية وينحصر في إطاريهما، في حين نرى المضمون يظهر في الوحدة المعنوية الشعورية، فالقصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى، فإذا اعتبرنا التشابه في الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخلَّ ذلك بالمعنى أو الموضوع، وهذا ما لا يجوز، في حين تبدو الوحدة المعنوية في القصيدة "عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلَّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها"[3].

وغني عن البيان أنَّ هذه الإشكالية بين الشكل والمضمون في القصيدة، هي إشكالية بين جيلين، يمثل الأول الاتجاه المحافظ والثاني الاتجاه المجدد، فقد اتَّهم العقاد الجيل المحافظ وعلى رأسهم أحمد شوقي بالعناية بوحدة الشكل التي تؤكد مفهوم الصنعة، وهي وحدة تعنى بتماثل الجانب الشكلي المتمثل في الوزن والقافية، دون العناية بطبيعة التعبير وخصائص الصورة ومدى تناغم ذلك مع التجربة الشعورية، لأنَّ الشاعر هنا ينثر الفكرة، ثم يلبسها ما يلائمها من وزن وقافية وتشبيه، ويكمن جمال ذلك بمدى ما يحدثه النص من دهشة بالجرس الموسيقي أو غرابة في التشبيه والاستعارة، سواء أكان ذلك منسجماً مع التجربة الشعورية أم لم ينسجم، وهو ما عدَّه العقاد تفككاً في القصيدة كونها مجموعة مبددة من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية. وهو ما لا يمت إلى وحدة التجربة الشعورية بصلة، إذْ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/١٣١، ١٤١.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(يوميات)**، (١٣/٢).

٣ – العقاد. عباس محمود:**(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/١٣٠.

تحصى، يقول: "فإذا اعتبرنا التشابه في الأعاريض والروي وحدة معنوية. جاز إذاً أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها، دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع، وهو ما لا يجوز"[1].

ولم يكتفِ العقاد بهذا النقد النظري للتفكك والعناية بالشكل، بل ذهب إلى أبعد من ذلك وطبقه على إحدى قصائد أحمد شوقي، ووقف وقفة طويلة عند ترتيب أبياتها. وأعلن أنَّه ترتيب غير حتمي، فيمكن ترتيبها على أنحاء أخرى دون أن تفقد القصيدة شيئاً من معانيها أو قيمتها[2].

إنَّ وحدة التجربة الشعورية تقود إلى وحدة العمل الأدبي، في حين لا تقود محاكاة التجارب الشعرية المختلفة إلا لهذا التراكم في الأبيات الشعرية، أي تفكك القصيدة على نحو يمكنك أن تقدم بيتاً، أو أبياتاً، وتؤخر بيتاً، أو أبياتاً، دون أن يحدث ذلك خللاً يذكر في القصيدة، فقد أنكر العقاد على العمل الشعري الذي لا تتوفر له الوحدة أن يسمى قصيدة، وإنَّما هو من الأبيات المتجاورة، قال وهو يتلاعب بترتيب مرثاة أحمد شوقي لمصطفى كامل: "تقريراً لذلك نأتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جِدَّ الابتعاد عن الترتيب الأول، ليقرأها القارئ المرتاب، ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق، ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها"[3]. ويتفق هذا القول مع قول كولردج الذي ذهب فيه إلى أنَّ النقاد قد اتفقوا على أنَّ "الأبيات الجميلة منفردة جاءت أو مزدوجة ليست قصيدة، وأنَّ القطعة المفككة التي لا تروقنا أجزاؤها ليست قصيدة معترفا بها كذلك"[4].

وقد تابع العقاد مع زميليه الكلام في هذه الوحدة وجعل منها مسألة من أهم المسائل التي لا يمكن إغفالها في الشعر والأدب عامة. بمعنى أنَّ القصيدة التي لا تتمتع بالوحدة لا تستأهل أن تنتمي إلى عالم الشعر[5]. ذلك أنَّ انعدام الوحدة في القصيدة يناقض الفلسفة

---

١ – المصدر نفسه والصفحة.

٢ – المصدر نفسه، ص/١٢٠–١٤٠.

٣ – المصدر نفسه، ص/١٣٢. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤١٧.

٤ – كولردج: **(النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية)** ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م. ص/٢٤٨.

٥– ينظر: كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٥٠.

الجمالية التي تتطلب الوحدة في كل عمل فني[1]، يقول: "إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلَّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها. ولا قوام لفن بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدين فإنَّك تراهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقداره في تنسيق عقودهم وحليهم ولا ينظمونه جزافاً إلا حيث تنزل بهم عماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى، وليس دون ذلك غاية في الجهالة ودمامة الفطرة. ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل بالحياة بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف أو أجهزة فكلما استغل الشيء في مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه"[2].

ويتضح من هذا المقطع أنَّ العقاد يذهب إلى أنَّ وحدة القصيدة ليست مسألة فنية فحسب، بل هي أيضاً مسألة شعورية وجدانية، و"اتساق الشعور وتجانسه يؤديان بالضرورة إلى الوحدة الفنية في القصيدة، وبذلك فإنَّ القصيدة التي لا تنطوي على الوحدة مشكوك في طبيعة الشعور الذي أنتجها، وهو ما يعني أنَّ التفكك الذي تعاني منه القصيدة يحيل على التفكك الذي يتسم به الشعور أو المشاعر التي تعبر عنها هذه القصيدة، وبهذا المعنى فإنَّ الدعوة إلى وحدة القصيدة هي في أساسها دعوة إلى وحدة الشعور"[3].

وثمة فهم نفسي للتجربة الشعورية، وآخر فني جمالي تجلى في الإدراك الحقيقي لفن النحت والرسم والموسيقا، كما يظهر من تعريف العقاد، فبنية القصيدة تشبه بنى هذه الفنون الثلاثة في التناسق والتوافق، واختلال عنصر في البنية العامة لكل فن هو بالضرورة اختلال للعناصر الأخرى، فهيئة التمثال الكاملة تتطلب تناسقاً فنياً في الأجزاء والأعضاء، كما

[1] – ينظر: مندور. محمد: **(النقد والنقاد المعاصرون)**، ص/٨٩.

٢ – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/١٣٠.

٣ – كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٥٠–٥١.

تتطلب الصورة أيضاً انسجام الأشكال والخطوط والألوان واللحن الموسيقي، إذا لم يكن بين أنغامه وأصواته شيء من (الهارموني) اختلت بنيته الإيقاعية، ولهذا اشترط العقاد في القصيدة تجانس الخواطر وتكاملها، "كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلَّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها"[١].

وقد سعى العقاد إلى تأكيد التماثل بين القصيدة والكائن الحي، لإضفاء سمات التكامل والحياة على القصيدة، وهذا يعني أن أجزاء القصيدة لا تمثل عناصر مستقلة عن بعضها، وإنما تمثل بناءً كلياً متفاعلاً تشبه تماماً الكائن الحي، "فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة، أوهي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها، ولا قوام لفن بغير ذلك...ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنَّه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة"[٢].

وقد فهم العقاد أنَّ هذه الوحدة هي وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها ذلك الموضوع، "فلا يجوز أن تتعدد الموضوعات أو الأغراض في القصيدة، ولا يجوز، من ثمَّ، أن تتعدد فيها المشاعر والعواطف. فلا بدَّ من الاتساق والتجانس في المشاعر المستثارة جراء العلاقة الانفعالية بموضوع من الموضوعات. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، ينبغي أن تكون المشاعر متنامية ومتسلسلة بحيث يؤدي بعضها إلى بعض، ويتولد بعضها من بعض، مما يمنع التقديم أو التأخير أو التجزيء فيها، فالقصيدة ذات الوحدة الفنية تفترض التكامل والاتساق والتجانس موضوعا وشعوراً، وهو ما يعني أنَّ أي تقديم أو تأخير أو تجزيء فيها، يؤدي لا محالة إلى تشويه القصيدة. أما تلك القصيدة التي لا تتأثر بذلك، فلا تستحق أن تنتمي إلى عالم الشعر، لأنَّها أساساً لم تصدر عن شعور جمالي متسق ومتجانس. وإنَّما هي أمشاج متجزئة ومنفصلة، لا تكوّن حالة إنسانية متكاملة، ولا تحيل على موقف

---

١ – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/١٣٠. وينظر: مختاري. زين الدين: **(المنحى النفسي في نقد عباس العقاد وأدبه)**، ص/١٥١.

٢ – المصدر نفسه والصفحة.

متسق من الظواهر الحياتية"[١]. فالقصيدة، بناء عليه، بنية حية تستلزم حركة شعورية فيها[٢]، وهو موقف رومانسي لا نستبعد تأثر العقاد به.

إنَّ التجربة الشعورية فردية وذاتية، وحين يعبر عنها الأديب تنعكس آثارها الواضحة على العمل الأدبي ذاته، فيكون ذا سمات فردية معينة، من جهة أسلوبه وصوره وإيقاعه ونحو ذلك، ولذلك يتميز النص الأدبي لشاعر عن نصوص الشعراء الآخرين، ويتجلى ذلك لدى المبدعين في العصور المختلفة، إذ تتفاوت أساليب الأدباء وتتفاوت صورهم وإيقاعاتهم لاختلاف تجاربهم الشعورية وتباينها، أما الأديب المحافظ (الاتباعي)، فإنَّه يفتقر إلى تجربة شعورية ويعمد إلى محاكاة تجارب المبدعين الآخرين، ومن ثم يتماثل هذا النص الشعري مع النصوص الأدبية الأخرى، ولذلك تتشابه النصوص الأدبية في فترات الاضمحلال تشابهاً في "الأسلوب والموضوع والمشرب وتماثلاً في روح الشعر وصياغته...ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه لا عضواً متصلاً بسائر أعضائها، فيقولون أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت، وهذا بيت القصيد، وواسطة العقد، كأنّ الأبيات في القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطع النفس فيها وقصر الفكرة وجفاف السليقة"[٣].

فالحكم على الأبيات منفردة غير جائز، في رأي العقاد، وهو موقف يتفق مع آراء الرومانسيين الأوربيين، ذلك أنَّ الشعر الغنائي عندهم لا يعتمد على الحدث، بل على الصورة، ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون مع قريناتها من الصور الأخرى، كي تحدث الأثر المتكامل الذي يهدف إليه الشاعر، ولا يتيسر للصورة أن تؤدي وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله، وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً[٤]، وهو ما يقودنا إلى القول: إنَّ نظرة العقاد تشبه نظرة كولردج الذي "طالب بالعلاقة بين الأجزاء والكل في

---

١ – كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٥١.

٢ – ينظر: فهمي. ماهر حسن: **(المذاهب النقدية)**، ص/١٢٢.

٣ – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/ ١٣١.

٤ – ينظر: السادات. جيهان: **(أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين)**، ص/٢٦٢.

القصيدة، وهي من التقارب والعضوية بحيث تؤدي إلى انسجام عام في التعبير، والشكل والمضمون مظهران مختلفان من الشيء ذاته"[1].

إنَّ العقاد يؤكد أنَّ كل جزئية في القصيدة، ينبغي أن تقوم بوظيفتها المنوطة بها، بحيث لا تغني عنها في موضعها جزئية أخرى. فالقصيدة كالجسم أو التمثال أو اللوحة أو المنزل، لا تؤدي وظيفتها على الوجه الأكمل، إلا إذا كان كل جزء فيها يقوم بوظيفته الخاصة به، ويتكامل مع غيره من الأجزاء وفي أداء الوجدان أو الشعور الذي تصدر عنه القصيدة[2]، يقول: "الأسلوب الذي يطلبه قارئ، يكتفي بالبيت بعد البيت كأنه شيء مستقل عما قبله وبعده، غير الأسلوب الذي يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه، وترقب ما بعده، فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد الفراغ من القصيدة. ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقها الشامل لأقسامها وأبياتها. أما ذاك فليس يطلب إلا معنى على قدر البيت، وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها بيت قصيدة ولو كانت هي لغواً مبدداً لا موجب لاتساقه في نظام"[3]. ويتفق هذا القول مع إصرار كولردج على تناسق أجزاء القصيدة وارتباط عناصرها معاً، برباط لا ينفصم مما يؤدي إلى وحدة العمل الفني"[4].

ومن هنا فلا غرابة في أن يقول العقاد عن إحدى قصائد حافظ إبراهيم ما خلاصته أنَّ حافظاً "أخذ قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان، وكل منها صالح لصنع كساء فاخر من نسجه ولونه، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد، فتلك مرقعة الدراويش"[5].

إنَّ مرقعة الدراويش هي القصيدة التي لا تتناغم أجزاؤها، ولا تتكامل فيما بينها، وتجمع بين موضوعات ومواد ومشاعر لا تجتمع، ولا تؤلف حالة متجانسة ومتسقة. وبهذا

---

١ – ديتشس. ديفيد: **(مناهج النقد الأدبي)**، ص/١٦٣.

٢ – ينظر: كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٥١.

٣ – العقاد. عباس محمود: **(ديوان العقاد)**، (٣٥٢/٤). وينظر: غنيمي. هلال: **(النقد الأدبي الحديث)**، ص/٣٨٢. وينظر: الدسوقي. عبد العزيز: **(جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث)**، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م. ص/٩١.

٤ – ينظر: كولردج: **(النظرية الأدبية في الشعر: سيرة أدبية)**، ص/٢٤٩.

٥ – العقاد. عباس محمود: **(أفيون الشعوب)**، المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ودار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٩١م، المجلد ١٣، ص/٤١١/، وينظر: دياب، عبد الحي **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤١٦.

فإنَّ "القصيدة التي لا وحدة فيها هي مرقعة الدراويش، أو هي مجرد كومة من الرمل المهيل"[1]. والعقاد يرى في الشعر الاتباعي عامة، وشعر شوقي خاصة، مجرد كومة من الرمل المهيل أو مرقعة الدراويش. "ذلك أنَّ هذا الشعر لا يتأثر بناؤه، فيما إذا حذفنا بعض أجزائه أو أخرناها أو قدمناها . . . إلخ والسبب في ذلك أنَّه عبارة عن موضوعات ومشاعر شتى لا رابط بينها، وهو في هذا دال على الانحطاط الذوقي والحضاري معاً"[2]، إنَّ العقاد إذ يذهب إلى ذلك، يعني جيداً أنَّ الفن عامة يتطلب الوحدة، وحين لا تحضر هذه الوحدة فيه، لا يكون هذا دليلاً على فساده فحسب، بل دليلاً على فساد الأذواق والانحطاط الحضاري. ومثَّل العقاد على هذا بمثال الهمج في فنونهم فهم يلائمون بين ألوان الخرز وأقدارها في "تنسيق العقود والحلي، ولا ينظمونها جزافاً، ولا يفعلون ذلك إلا إذا نزلت بهم عماية الوحشية ودمامة الفطرة إلى الحضيض الأدنى"[3]. ومن ذلك فإنَّ العقاد "يربط بين الوحدة الفنية في الفن، وبين الذوق الإنساني الفطري السليم. وهو ما يؤدي إلى أنَّ الشعر التقليدي، وشعر شوقي أنموذجاً، يخالف الفطرة الإنسانية في قيامه على التفكك، وغياب الوحدة عنه"[4].

فالقصيدة، في رأي العقاد، ينبغي أن يكون لها "بنية حية لا تسمح بتقديم بيت على بيت"[5]، ولا تخلط بين الإحساسات المتباينة كالخلط بين الشعور بالوجد أو الهيام والشعور بالحوادث الجسام، لأنَّ هذا الخلط الشعوري يصبح منطلقاً للخلط بين موضوعين متباعدين عند التهيؤ للشعر، وهو ما يفقد القصيدة انتظامها في نسق واحد، كما في قصيدة شوقي في استقبال أعضاء الوفد، ويهدف العقاد من وراء هذا إلى قطع دابر التقليد والكذب في الإحساس، لأنه لم يعد هناك مسوغ يبيح للشعراء المقلدين الخلط في القصيدة الواحدة بين الحالات النفسية المتناقضة والموضوعات المتعددة، ولاسيما بعد أن تغيرت البيئة وتنوعت

---

١ – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/١٣٢.

٢ – كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٥١-٥٢.

٣ – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/١٣٠.

٤ – كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٥٢.

٥ – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٣٨.

الثقافات، فالمعطيات المتوفرة لدى الشاعر كفيلة بأن تخلق تجارب جديدة، لها مساس بروح عصره ونوازعه النفسية[١].

وقد اهتم العقاد بقضية التقليد والتجديد، فذهب في معرض حديثه عن التجديد في الشعر إلى القول: "إذا أوجزنا قلنا إنَّ التجديد هو اجتناب التقليد، فكل شاعر يعبر عن شعوره ويصدق في تعبيره فهو مجدد، وإن تناول أقدم الأشياء"[٢]، وعلى هذا فالموصوفات القديمة ليست عقبة في وجه التجديد، وكذا الموصوفات الحديثة ليست دليلاً على الحداثة، كوصف المعارض الصناعية والقطار والطائرة وغير ذلك كونها من مستحدثات العصر، وإنَّما المرجع في ذلك كله إلى معايشة التجربة الشعورية، فالحداثة أن يصف الشاعر ما في نفسه قديماً أو حديثاً بشعور صادق، وعلى الشاعر أن يراعي زمنه الذي يعيش فيه وطبيعة العواطف الإنسانية، فالشاعر الصالح لزمانه هو ذاك الذي يصلح لكل زمان، وليست العواطف الإنسانية زياً يبلى ويخلع ويتغير كلما تغيرت أرقام السنين، "فإنَّ العواطف الإنسانية تنزيل خالد لا تبديل لكلماته، وإنَّما يقع التبديل منه في الزوائد الظاهرة والعرض اليسير، ولن يصدق شاعر في وصف النفس الإنسانية في زمن ما، ثم يصبح صدقه هذا كذباً في زمن غيره"[٣].

وموقف العقاد ينسجم مع موقف الرومانسيين من حرية الفرد في التعبير واستقلالها، "وهذا يعني بالنسبة للنقد الذاتي التأثري التعبير عن النفس الإنسانية من خلال الفرد، ولا يعني التعبير عن الظواهر والأشياء معزولة عن تلك النفس، أو مأخوذة في ذاتها"[٤]، يقول العقاد عن مدرسة الديوان: "ومن الجائز أن تسمى هذه المدرسة بالمدرسة الإنسانية، لأنَّ المعول فيها على سليقة الإنسان، فهي إذا طالبت الشاعر فكل ما تطلبه منه أن يكون إنساناً صادق الشعور صادق التعبير، وليقل بعد ذلك ما يشاء في كل زمن، وفى كل موضوع. (فعبر عن شعورك الإنساني) هو الشعار الوحيد الذي اتخذته هذه المدرسة في مذهب التجديد، وهو الشعار الذي اتخذه كاتب هذه السطور، لأنَّه من دعاة هذه المدرسة منذ

---

١ – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/٤٠ وما بعد. وينظر: مختاري. زين الدين: **(المنحى النفسي في نقد عباس العقاد وأدبه)**، ص/١٥٥.

٢ – العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٢٧.

٣ – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٢٣٦.

٤ – كليب، سعد الدين **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٤٢.

ظهورها في الربع الأول من القرن العشرين"[١]. ويذهب العقاد إلى أبعد من هذا حينما تحدث عن فضل مدرسة الديوان، وهو ما يعني بالضرورة فضله هو، يقول: "إنَّما المطلوب أن يكون الشاعر إنساناً يشعر بقومه وبالدنيا وبالأرض والسماء، فمدرسة الشعر المصري بعد شوقي تعنى بالإنسان، ولا تفهم القومية في الشعر إلا على أنَّها إنسانية مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان، وهي تلقي بالها كله إلى شعور الإنسان في جميع الطبقات"[٢].

ومما يحقق الوحدة في القصيدة أيضاً الخيال والعاطفة[٣]، فهما اللذان يربطان بين المعاني المتنوعة في القصيدة فيؤديان إلى وحدتها الفنية، يقول العقاد: "إنَّ الحس لا يربط بين المعاني، وإنَّما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة، فإذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يشعر، تعود أن يدرك المعاني الواسعة والسوانح النفسية، التي تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات، فيأتي بالفكرة لا يستوعبها البيت ولا يغني فيها الاقتضاب، وإذا هو لم يتعود إلا أن ينقل عن الحواس الظاهرة، وقف إدراكه عند المتفرقات، فأغنته طفرة البيت عن تماسك الأبيات"[٤]، ويتفق هذا الموقف مع موقف كولردج الذي كان يرى أنَّ الخيال هو الذي يبدع الشكل العضوي من باطن العمل الفني ذاته، ولا يفرض عليه من الخارج[٥].

وفي مجال التطبيق يرى العقاد أنَّنا لانجد الوحدة العضوية متحققة في شعر شاعر عربي مثل تحققها في شعر ابن الرومي، وذلك لطول نفَسه وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه، "لأنَّه كان ذا ملكة شاعرة قوية، وهذا الاسترسال جعله يخرج عن عادة النظَّامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم، وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمها سمط واحد قلَّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات، وقلَّ أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصي على

---

١ – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٣٧-٣٩.

٢ – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(شعراء مصروبيئاتهم)**، ص/١٩٤- ١٩٦.

٣ – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(رجال عرفتهم)**، ص/١٤٣.

٤ – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٥٦٠.

٥- ينظر: كولردج: **(النظرية الرومانتيكية في الشعر)**، ص/٢٥١- ٢٥٢. وينظر: تليمة. عبد المنعم: **(مقدمة في نظرية الأدب)**، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٦م. ص/٢٠٠. وينظر: السادات. جيهان: **(أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين)**، ص/٢٦٦.

التقديم والتأخير والتبديل والتحوير، فخالف ابن الرومي هذه العادة، وجعل القصيدة كلاً واحداً لا يتمُّ إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه"[1].

وتتضح مخالفة ابن الرومي لعادة النظَّامين في أنَّه استطاع أن يبني قصيدته بناء عضوياً حياً، فجعلها كلاً واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده علة النحو الذي نحاه، فقصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين، وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهي مؤداها، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة[2].

وعلى هذا المستوى من فهم الوحدة العضوية لدى العقاد في كتابه (ابن الرومي) عام ١٩٣١م، نراه ينبري لنقد قصيدة أحمد شوقي التي يرثي فيها مصطفى كامل، ويضع في ثنايا نقده فهمه للوحدة العضوية. وكان أحمد شوقي واحداً من أفراد المدرسة المحافظة في رأي العقاد ذلك أنَّه بقي محافظاً على أسلوب يكرره، ولم يستطع تطوير إنتاجه مع تطور الحياة، وتطور أذواق الناس وثقافتهم النقدية، فشوقي "الأمس هو شوقي اليوم، ولكنهم هم الذين تغيروا، نعم تغير جلة القراء، فأصبح لا يرضيهم اليوم ما كان فوق الرضا قبل ثلاثين أو عشرين سنة، لا بل قبل عشر سنين، ولا عجب في ذلك ولا في بقائهم على إحلال شوقي محله الأول مع انحدار شعره...ولكنهم يفهمون شعره اليوم بالعقل الذي نما وترقى واتسع اطلاعه..."[3].

وبناء على ما تقدم لم ينس العقاد أن يبحث عن علاقة الصورة الشعرية بوحدة القصيدة، فهو يرى أنَّ الملكة الفنية التي يستدل بها على قدرة الشاعر واستعداده هي ما يعرف بتداعي الفكر وتساوق المعاني، وهي التي يربط بها الشاعر بين الظواهر والبواطن، والجمع بين الخواطر المتباعدة والصور المتناقضة، مما يجعل منها وحدة معنوية، وهذه الملكة تكثر عند أصحاب الفنون[4].

١- العقاد. عباس محمود: **(ابن الرومي حياته من شعره)**، ص/٢٧٢.

٢- المصدر نفسه، ص/٢٧٢- ٢٧٣. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤١٦.

٣- العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/١٣.

٤ – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/١٥١- ١٥٣.

ومعنى هذا أنَّ الصورة الشعرية من حيث علاقتها بتداعي الفكر كعلاقة الجسم بالروح، لأنَّها وليدة قوى الحس، وأنَّ الإدراك أسمى منها، لأنَّه خاصة العقل، وليس معنى هذا أنَّ الصورة لا أهمية لها بالنسبة إلى الفكرة، إذ إنَّ الفكرة لا وجود لها من غير أشياء محسوسة تتعلق بها، وهي الصورة التي ينظمها العقل بالتداعي[١].

ومن ثمَّ فإنَّ علاقة الصورة الشعرية بالقصيدة من صورة إلى صورة، ومن منظر إلى منظر ومن حركة إلى حركة، حتى تأتي عليها، "وقد استعرضت في خيالك متحفاً واسعاً من الأشكال والخطوط، عملت فيه القريحة والنظر، واشترك فيه الفن والإحساس، وروى لك أصدق الرواية عن عين تلمح فتعي، ونفس تحس فتستوعب، وخيال يدخر الجمال المنظور فيثرى بالألوان والسمات"[٢].

لقد تأثر العقاد بالنقاد الإنجليز الذين وقف عندهم في قراءاته الأولى من أمثال كولردج وهازلت وغيرهما، ذلك أنَّ كولردج يذهب إلى أن الوعي الإنساني قوة يمثل الشاعر بها الطبيعة بحيث تصير الصور الخارجية أفكاراً ذاتية، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية، فتصبح الطبيعة فكرة، والفكرة طبيعة، ويذهب كولردج إلى أنَّ الشاعر حين يفكر متأملاً في مناظر الطبيعة، وهو ينظر إلى القمر البعيد يتراءى من خلف زجاج نافذته البليلة بالأنداء، فإنَّه يبدو حريصاً على البحث عن لغة رمزية لشيء في داخل ذاته كان موجوداً من قبل وما يزال، فالطبيعة رموز للحياة الفكرية التي يمارسها المرء أو يشارك فيها[٣].

ويذهب محمد غنيمي هلال إلى أنَّ الصورة الشعرية وسيلة للكشف عن الحقائق النفسية والخلجات الشعورية عن طريق الحواس، "فترتسم الحقيقة واضحة محسوسة، ويتعاون على رسمها المضمون والشكل، كما تحيا الروح في الجسم، وهذه الصورة لها عضوية حية"[٤].

---

١ – ينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤١٨– ٤١٩.

٢ – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/١٥٠.

٣ – ينظر: هلال. محمد غنيمي: **(الأدب المقارن)**، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٦١م. ص/٣٨٢. وينظر: هلال. محمد غنيمي: **(النقد الأدبي الحديث)**، ص/٤٢٠. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤١٩.

٤ – هلال. محمد غنيمي: **(الأدب المقارن)**، ص/٣٨٢–٣٨٣.

ويتفق عبد الحي دياب مع محمد غنيمي هلال في أنَّ هذه النظرة إلى القصيدة من خلال تلك المقاييس تتفق مع نظرة الرومانسيين إليها، وليس أدلَّ على ذلك من رأي أوسكار وايلد في الصورة وعضويتها، الذي يرى أنَّ "الفن روح يعبر عن نفسه في صورة المادة"[1]. وقد استفاد العقاد من النقاد الرومانسيين فيما يختص بماهية الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية والحركة الداخلية فيها، فالقصيدة "ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها، وهذه خاصة الشعر– من وجهة نظرهم– وبها تمتاز من الفنون التجسيمية من نحت وتصوير"[2].

وبناء على ما سبق من علاقة الصورة الشعرية بوحدة القصيدة استخدم العقاد فهمه لهذه العلاقة في نقد شوقي، وتحطيم شاعريته، محاولاً حصر العيوب المعنوية من تفكك وإمالة وولع بالأعراض دون الجواهر، وهو ما طبَّقه بشكل خاص على قصيدة شوقي التي رثى بها مصطفى كامل، والتي يقول في مطلعها:

المَشْرِقَانِ عليك يَنْتَحِبانِ   قَاصيهِمَا في مَأْتمٍ والدَّاني[3]

وقد أجرى العقاد على هذه القصيدة تجربة عملية، فقدَّم أبياتها وأخَّر ورتبها على النحو الذي أراد، لينتهي إلى وصفها بكومة الرمل المهيل[4]، ولقد دوَّن العقاد هذه القصيدة على حسب ترتيب شوقي لها، وعقب عليها بقوله: "كذلك انتظمت لشوقي مرثاة في مصطفى كامل وسماها قصيدة، لأنها لم تأب أن تستقر في قرطاس واحد، ولقد كان أحرى بها أن تسمى أربعة وستين بيتاً منظومة في كل شيء أو في لا شيء، فاعتبرها أيها القارئ على هذا الترتيب، ثم خذها على ترتيب آخر أربعة وستين بيتاً لم تزد أو تنقص، ولم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلها ربحت وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظماً"[5].

ويظهر ذلك جلياً من نقد العقاد للقصيدة وتبيانه للإحالة التي ارتكبها شوقي فيها من فساد المعنى الذي تضمنته أبيات القصيدة، فأجزاء القصيدة مشتتة كما يقول العقاد: "وإنَّما

---

١ – المرجع نفسه، ص/٣٨٣. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤٢١.

٢ – المرجع نفسه، ص/٣٨٣. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤١٠.

٣ – شوقي. أحمد: **(الشوقيات)** مطبعة الاستقامة، مصر، ١٩٥٠م. (١٥٧/٣).

٤ – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/١٣٢.

٥ – المصدر نفسه، ص/١٣٦.

يظهر انحلال هذه القصيدة من سؤال القارئ نفسه: هل قرأ في الشعر أشد تفككاً منها؟ فعلى حسب الجواب يكون حكمه على مصدرها من قريحة شوقي، وهل هي نبعت من شعور فياض يتدفق على موضوعه فيغمره كما يغمر السبيل الوهاد والنجاد، أو تقطرت من عقل ناضب ينبض بالقطرة بعد القطرة بخلع الضرس وبخلع النفس فتأتي كالرشاش لا يتولد منه إلا الوحل واليبس"[١].

ويختار العقاد بيتاً من القصيدة، يؤكد فيه تشبث شوقي بالتقليد، وولعه بالأَعْرَاض دون الجَواهر، ويبين غياب الحقيقة الجوهرية والمعنى من قول شوقي:

دقَّاتُ قلبِ المرءِ قائلةٌ له　　إنَّ الحياةَ دقائقٌ وثوانِ[٢]

فجوهر هذا البيت، في رأيه، أنَّ المعنى الذي تضمنه هو أنَّ السنة التي قد يعيشها الإنسان مؤلفة من دقائق وثوان، وهو في وهم عشاق شوقي بيت القصيد وآية الشاعرية، وهو ما يدل على "قصر المسافة التي يذهبون إليها في إعجابهم، وأنَّ بلاغتهم المزورة لا تتعلق بالحقائق الجوهرية والمعاني النفسية، بل بمشابهات الحس العارضة"[٣]، ذلك أنَّ الحقيقة التي يقررها هذا البيت سطحية، لا تدل على جوهر أصيل، "معناه أنَّ السنة التي قد يعيشها الإنسان مؤلفة من دقائق وثوان، وهذا جوهر البيت"[٤].

إنَّ العقاد يريد من الشاعر الغوص وراء المعاني الخفية، وإغفال المظاهر الحسية للأشياء والطبائع، وخطأ العقاد هنا، كما يرى محمد مندور، يكمن في التعميم، فما يطالب به العقاد قد يتماشى مع شعر الفكرة، ولكنه يتجاهل مدرسة كبيرة كمدرسة البرناسيين التي كانت ترى أنَّ الشعر تجسيم وهو رسم ناطق، على أنَّنا لا نعلم على وجه التحقيق تلك

---

١ – المصدر نفسه، ص/١٤١.

٢ – شوقي. أحمد: **(الشوقيات)**، (١٥٨/٣).

٣ – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/١٥١.

٤ – المصدر نفسه والصفحة.

الجواهر التي يقصدها العقاد[١]، وهل يريد أن يحيل الشعر إلى فلسفة وغيبيات على نحو ما حاول أن يظهر في موقف آخر دفاعه عن شعر الفكرة في حماس بالغ[٢].

ويتابع العقاد تعليقه على بيت شوقي قائلاً: "فهل إذا قال قائل: إنَّ اليوم أربع وعشرون ساعةً، والساعة ستون دقيقة يكون قد أتى بالحكمة الرائعة؟ وقد يقال: إنَّه قرن بين دقات القلب ودقات الساعة، وهذه هي البراعة التي تعجب شوقي وقراءه، وبها هدانا إلى واجب الفن بالحياة"[٣] فهل لدقات القلب الخالدة علاقة بدقات الدقائق والثواني يستنبط منها الإنسان سرَّ الحياة؟ ثم يضيف: "أبهذه العوارض يقدر الأحياء نفاسة حياتهم؟ وهل يتوقف المعنى الذي ينظم في الحياة الإنسانية على علاقة سطحية باختراع طارئ"؟[٤]، ومعنى هذا أنَّ "الحقائق الخالدة لا تتعلق بلفظ أو لغة، لأنَّها حقائق الإنسانية بأسرها، قديمها وحديثها، عربيها وأعجميها"[٥]، وهي لا تتعلق كذلك بفترة محدودة ولا تقوم على مشابهة زائلة[٦].

وموقف العقاد من شعر شوقي فيه خروج على الموضوعية، ولا سيما زعمه أنَّ القصيدة سليمة البناء التي تكمن فيها الوحدة لا يمكن تقديم بيت منها على غيره، فتفكيك القصيدة وإعادة ترتيبها من جديد كيفما اتفق بغية بيان عدم استقرار أبياتها عملية فيها من الغلو والمبالغة ما فيها.

ونشير إلى أنَّ العقاد ذاته لم يتقيد بوحدة القصيدة هذه لا في موقفه النقدي ولا في شعره، كما أشار إلى ذلك كل من النقاد محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ومحمد مندور[٧]، وهو خلاف ما ذهب إليه عبد الحي دياب[٨]، وذهب محمد غنيمي هلال إلى أنَّ العقاد العقاد كان أوضح منهجاً وأكثر عمقاً في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة، وكان لهذه

---

[١] – ينظر: مندور. محمد: **(النقد والنقاد المعاصرون)** ص/٩٦.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(بعد الأعاصير)**، ص/١٩٤– ١٩٥.

٣ – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/١٥١.

٤ – المصدر نفسه والصفحة.

٥ – العقاد. عباس محمود: **(بعد الأعاصير)**، ص/١٩٦.

٦ – المصدر نفسه والصفحة.

[٧] – ينظر: العالم. محمود أمين وأنيس. عبد العظيم: **(في الثقافة المصرية)**، دار الفكر، بيروت،١٩٥٥م. ص/٥٧– ٥٨. وينظر: مندور. محمد: **(النقد والنقاد المعاصرون)**، ص/٨٨–٩٠.

[٨] – ينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤١٠، ٤٢٥.

الدعوة، في رأيه، "أثر ثوري بعيد المدى في إدراك الشعر، وفي إدراك القصيدة بوصفها وحدة كاملة، وفي السمو بموضوعها وغاياتها، وفي صدق صورها وتآزرها جميعاً على الوصول إلى هدفها"[1].

وقد أجرى الشاعر إبراهيم حمادة وهو أحد طلبة الناقد محمد مندور تجربة على قصيدة من قصائد العقاد في ديوانه "هدية الكروان"[2]، وفعل بها ما فعله العقاد بقصيدة رثاء شوقي لمصطفى كامل، وعقَّب محمد مندور عليها بالقول: "ونحن لا نريد أن نتعسف فنرمي قصيدة العقاد هذه بالتفكك، وانعدام الوحدة العضوية على نحو ما فعل هو في نقده لشعر شوقي، ولكننا نقول: إنَّ المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا (في)[3] فنون الأدب الموضوعي، كفن المسرحية، وفن القصة والأقصوصة، وأما في شعر القصائد فلا ينبغي أن يطالب بها إلا الشعر الموضوعي ذي الطابع الواقعي الذي تتبنى القصيدة فيه، كما قلنا على قصة قصيرة، أو دراما سريعة، وأما الشعر الغنائي الخالص، أي شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديماً أو تأخيراً في نفس أبياتها"[4].

وقد ذهب صاحبا كتاب (في الثقافة المصرية) إلى أنَّ طه حسين والعقاد وغيرهما من أصحاب المدرسة القديمة يحتفون بالبيت الواحد لما فيه من أسلوب رائق ومعنى شائق، وذهبا إلى أنَّ العقاد أخذ ما قاله في هذه المسألة عن أرسطو، وأنَّه لم يفهم هذا الكلام الذي قرأه لأرسطو ومن جاؤوا بعده. والعقاد، بناء على فهم محمود أمين العالم وصاحبه، ذهب إلى أنَّ الوحدة الفنية هي وحدة الموضوع، ووحدة الخاطر، ووحدة المعنى، ووحدة العنوان، فالوحدة الفنية عنده هي الوحدة المعنوية لا الوحدة العضوية الحية المتداخلة بين الشكل والمضمون، وبطريقة البناء الفني التي تجعل من القصيدة كلاً موحداً، تتواشج فيه المستويات النصية وتتفاعل فيما بينها تفاعلاً عضوياً، بحيث يستحيل الفصل فيها بين الشكل والمضمون[5]. وإن كنا نلمح في موقف العقاد شيئاً من العلاقة المتطورة بين الشكل

---

[1] – هلال. محمد غنيمي: **(النقد الأدبي الحديث)**، ص/٤٠٣.

[2] – هي قصيدة يرثي بها العقاد حسين الحكيم وهو من أدباء قنا.

[3] – حذف حرف الجر (في) من الطبعة التي اعتمدنا عليها.

[4] – مندور. محمد: **(النقد والنقاد المعاصرون)**، ص/٩٠-٩٤.

[5] – ينظر: العالم. محمود أمين وأنيس. عبد العظيم: **(في الثقافية المصرية)**، ص/٤٣-٤٤، ٥٧- ٥٨، ٦٢- ٦٦. وينظر: كليب. سعد الدين: **(النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)**، ص/٥٢- ٥٣.

والمضمون، حينما أشار إلى توارد الفكر وتساوق المعاني والألفاظ[١]، وما ذهب إليه أيضاً من أنَّ "المضمون في الأدب تعبير عن الحياة"[٢].

فجوهر الجمال في الأدب والحياة متطابق في فكر العقاد، والشكل في فن الزخرفة لا يعبر عن الجمال إن خلا من روح الحياة ومضمونها، وكذا الأدب إن خلت ألفاظ الكتابة من الحياة وروحها[٣]، وعالم الفن والأدب إنَّما هو عالم المعاني المجردة[٤] فلا بدَّ من التوازن بين الشكل والمضمون.

٣/٣ ـ عناصر الشعر:

٣/٣/١ ـ العاطفة:

تعد العاطفة من عناصر الشعر الرئيسة في مدرسة الشعر الرومانسي، وإحدى لبناتها التي قامت على أساسها الحركة الرومانسية برمتها قالبة كل موازين الأدب الاتباعي، وخارقة في الوقت ذاته حصون العقل وحجب التقاليد الاجتماعية، فارتفعت أصداء القلب والنفس، وفاضت سيول العواطف والمشاعر معلنة حرية الفنان في التعبير عن آماله وآلامه وتجاربه النفسية، وجرفت هذه السيول معها كل ما من شأنه أن يعكر صفو الطبيعة والجمال لدى الفنان، أو يعيق استرسال نفسه وانطلاق عواطفه، مما انعكس تأثيره على تغير مفهوم الجمال لـدى الرومانسي؛ فنشطت حاسته النفسية التي تتدفق منها عواطفه وشـعوره بالقيم

الجمالية، يقول محمد غنيمي هلال: "بعد أن كان الجمال موضوعياً أصبح ذاتياً، وبعد أن كان مطلقاً صار نسبياً، وبعد أن كان تطبيقاً لقواعد تجريدية صار مرده إلى تقاليد تجريبية

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/١٥١.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(ردود وحدود)**، ص/٢٩٦.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٩-١٠.

[٤] – المصدر نفسه، ص/٣٩.

خاصة أساسها الحاسة النفسية التي هي منبع ما فيها من مشاعر وعواطف، وهي التي تجعلنا نبحث عن المتعة في الشيء الجميل ونشعر بها"[١].

وتنحصر مقومات الذاتية الرومانسية في "اعتدادها بالعاطفة وإيمانها بحقوق القلب، وثورتها على قيود المجتمع التي تحد هذه الحقوق، وفي تساميها بالحب وتقديسها لحقوقه بصفة عامة"[٢].

يتشابه الشعر في المدرسة الرومانسية مع الروح في سعيها نحو العالم الداخلي (الجوهر) لا العالم الخارجي (العرض)، فالشعر ما هو إلا تعبير عن الذات، وتجليات الذات تنعكس ملامحها وخصائصها في الشعر، في مجال الرؤيا والإدراك، فما دامت الذات هي أداة المعرفة، فإنَّ الفن لابدَّ أن يكون صورة من روح صاحبه الذي يأخذ يراعه ليلبي دعوة صوت داخلي، وليست الطبيعة في مظاهرها الخارجية ولا القديم في قيمته الشكلية هو ما يريد الشاعر الرومانسي أن يحاكيه، كما كان يفعل الشاعر الاتباعي، إنَّه يريد أن يقدم للناس نسخة من روحه، ومن حالته الشعورية التي تكتنفها توافقات ممتدة يحسها[٣]، يقول العقاد: "الشاعر هو من يشعر، ويشعر لأنَّ الشعر حقيقة الحقائق، ولب الألباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول، وهو ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها"[٤].

ولكن ما الفرق بين النظرة الرومانسية والاتباعية إذا كان كل منهما دعوة للنسخ عن شيء ما أو محاكاته؟ وما الجديد في ذلك؟ وهل يكمن الاختلاف في أنَّ أحدهما نقل عن الخارج، والثاني نقل لما في الداخل؟ ويكون الرومانسيون في هذه الحالة بدلاً من أن يسموا النوع باسمه الصريح سموه تسميات كثيرة ودعوه بمصطلحات لا تخرج دلالاتها عن دلالة النقل! قد يكون ذلك صحيحاً، في رأي نعيم اليافي، الذي أشار إلى أنَّ الناقد الألماني سولزر

---

[١] – هلال. محمد غنيمي: **(الرومانتيكية)**، مطبعة الرسالة، مصر، دون تاريخ. ص/٣٦-٣٧.

[٢] – المرجع نفسه، ص/٣٩.

[٣] – ينظر: اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية)**، ص/٦٠-٦١.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)**، ص/١٠. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٩٠.

"رفض فكرة المحاكاة الأرسطية على أساس أنَّها لا تصدق إلا على الفنون التخطيطية، أما الشعر والموسيقا والرقص، فإنَّها وليدة المشاعر الحية والرغبة في التعبير عنها"[١].

والشاعر الرومانسي لا يكتفي بمجرد النقل عن الداخل كما كان الشاعر الاتباعي يفعل حين ينقل عن الخارج، وهذا فرق أساسي بين ضربين من المحاكاة: ضرب يقتصر على الخارج، وضرب يرتبط بالداخل، مع ذلك فإنّا، كما يرى اليافي، نظن أنَّ استعمال لفظة محاكاة في مجال الشعر الرومانسي ضرب من العبث، وربما كان من الأفضل أن ننصرف عنها لنؤكد ارتباط هذا الشعر بالذات ارتباطاً وثيقاً، أشار إليه غوتي في تفريقه بين الاتباعية والرومانسية على أساس الموضوعية والذاتية، يقول غوتي: "إنَّ قسمة الشعر إلى اتباعي ورومانسي تلك القسمة التي شاعت في العالم وسببت هذه الكثرة من الجدل والخلاف، جاءت أولاً مني ومن شيللر، كانت قاعدتي في الشعر أن أؤلف موضوعياً، أما شيللر فإنَّه على العكس مني لم يكتب إلا ما هو ذاتي"[٢].

وهذا التفريق ظلَّ يلازم النزعتين معاً، والذي يعنينا أنَّ اقتران الذات بالشعر الرومانسي يؤدي إلى جعله صورة لعواطف الفنان وإحساساته ومشاعره، فالشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً[٣]، ومجاله "العواطف لا العقل والإحساس لا الفكر"[٤]، فالعاطفة والإحساس صفتان تنتميان إلى العالم الداخلي للمبدع، والعاطفة هي الأصل، في رأي المازني، ولذلك تحتل عنده مكانة متميزة، فهي مادة الحياة ومادة الشعر، فإذا كانت العاطفة "مادة الشعر فإنَّها غايته، ووظيفة الشاعر التعبير عنها كما تحسه روحه"[٥].

إنَّ من الخصائص التي التقت عليها جماعة الديوان (التعبير عن الذات)، وفي ذلك يقول العقاد: "من الجائز أن تسمى هذه المدرسة بالمدرسة الإنسانية، لأنَّ المعول فيها على سليقة الإنسان، فهي إذا طالبت الشاعر بشيء فكل ما تطلبه منه أن يكون إنساناً صادق

---

[١] – اليافي. نعيم: (**الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية**)، ص/٦١.

[٢] – اليافي. نعيم: (**الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية**)، ص/٦١ حاشية.

[٣] – ينظر: المازني. إبراهيم عبد القادر: (**الشعر غاياته ووسائطه**)، مطبعة البوسفور، القاهرة، ١٩١٥م. ص/١٤.

[٤] – المرجع نفسه، ص/٢٠.

[٥] – المرجع نفسه، ص/٢١.

الشعور صادق التعبير، وليقل بعد ذلك ما يشاء في كل زمن، وفى كل موضوع، (فعبّر عن شعورك الإنساني) هو الشعار الوحيد الذي اتخذته هذه المدرسة في مذهب التجديد، وهو الشعار الذي اتخذه كاتب هذه السطور، لأنَّه من دعاة هذه المدرسة منذ ظهورها في الربع الأول من القرن العشرين"[١].

وإذا كان يشيع لدى المازني مفردات الإحساس والعاطفة فإنَّ العقاد يستخدم مصطلح الشعور ومشتقاته، فالشاعر عنده هو "من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها"[٢]، ولذلك فإنَّ الشاعر يجعل الشعور متحداً بالأشياء ما دام يسعى إلى الكشف عن جواهرها، وليس مجرد واصف لها، والشعر الحقيقي عنده هو "المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود"[٣].

وقد ردَّ العقاد منبع العاطفة إلى النفس، فالتعبير عن العاطفة كلمة مقابلة للشعور بالنفس، "ومتى شعرت النفس بحقيقتها فالعواطف الكبرى حاضرة بغير استثناء، مذكورة بغير تسمية، معممة بغير تخصيص"[٤]. وقد ربط وجود العاطفة بالشعر، فلا وجود للشعر إذا غابت العاطفة، يقول: "اعلم أنَّ الشعر شيء لا غنى عنه، وأنَّه باق ما بقيت الحياة وإن تغيرت أساليبه وتناسخت أوزانه وأعاريضه، لأنَّه موجود حيثما وجدت العاطفة الإنسانية ووجدت الحاجة إلى التعبير عنها في نسق جميل وأسلوب بارع"[٥].

فالعاطفة، عند العقاد، تستمد وقودها من داخل النفس لكي تكون صادقة، والشاعر حين تكون عاطفته جياشة، فإنَّه يعرض عن المحسنات في قصائده، لأنَّه يستغني عنها بعاطفته التي تمور في داخل نفسه، فينفث هذا الموران في شعره[٦].

ويرى العقاد أنَّ العاطفة تقوم، أول ما تقوم، على صدق الإحساس وعمقه وارتفاع طبقة التفكير، ومن هنا يحدد علاقة الفكر بالحس والوجدان، ومزية "الإنسان دائماً أن يحس

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٣٧-٣٩.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)** ص/٢١ ــ ٢٢.

[٣] – المصدر نفسه، ص/١٢٩.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(يسألونك)**، ص/٤٩.

[٥]– العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٨٩.

[٦] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(شعراء مصر وبيئاتهم)**، ص/٢٥ وما بعد.

حين يفكر، وأن يفكر حين يحس، وأن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير، ولا يكون الأدب كاملاً حين يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه"[١]، ومعنى هذا في تصور العقاد أنَّ الفن والأدب وجدان، "ولا بدَّ أن يتم للإنسان الأديب الحس ويتم له التفكير"[٢].

والملحوظ من خلال ما تقدم أنَّ كلمات الإحساس والعاطفة والشعور مضافاً إليها كلمة وجدان، قد ترادفت في استعمالات بعض الرومانسيين، واختلفت مدلولاتها في استعمالات بعضهم الآخر، ولم نلحظ فرقاً كبيراً بين هذه الكلمات، إذ غالباً ما كانت تتشابه هذه المعاني لتنضوي تحت مظلة واحدة، هي بيان فضيلتها على العمل الشعري وعلاقتها بالفكر، والمجهول، والحب، فضلاً عن تعداد موضوعاتها ومضامينها[٣]، ويبدو أنَّ هذه التفريقات لم تكن واضحة في أذهان جميع الرومانسيين[٤]، فعبد الرحمن شكري في إعلانه الشهير على الصفحة الأولى من ديوانه: **(ألا يا طائر الفردوس* إنَّ الشعر وجدان)**، وفي تحديده مفهوم الشعر على أنَّه مجرد عواطف ليس غير، وأنَّ الشاعر الكبير لا ينظم إلا في نوبات انفعال عصبي، لا يعي سوى الدلالات العامة للكلمات التي يغني بعضها عن بعضها الآخر[٥]، أما العقاد فإنَّه يؤكد في تحديده لمصطلح وجدان أنَّه لا يعني به مجرد العواطف أو الأحاسيس، وإنَّما يعني به شيئاً يعد الفكر جزءاً لا يتجزأ منه، وعنده أنَّ الفكر لا يقابل الوجدان وإنَّما

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(بعد الأعاصير)**، ص/١٩٦–١٩٧. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٢٦٧.

[٢] – المصدر نفسه، ص/١٩٤.

[٣] – ينظر: اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية)**، ص/٦٣. وينظر: مختاري. زين الدين: **(المنحى النفسي في نقد عباس العقاد وأدبه)**، ص/٨١، ٨٤.

[٤] – فرقت بعض الدراسات النفسية بين الانفعال والعاطفة بوصفهما القطبين الرئيسين اللذين ترجع إليهما كل صور الإحساس، فجعلت الانفعال حالة طارئة مطلقة وغير مقيدة بموضوع، في حين أنَّ العاطفة استعداد ثابت نسبياً، لها موضوع خاص تدور عليه. ينظر: مختاري. زين الدين: **(المنحى النفسي في نقد عباس العقاد وأدبه)**، ص/٨٤.

[٥] – ينظر:شكري. عبد الرحمن: **(ديوان عبد الرحمن شكري)**، دار المعارف، الاسكندرية، ١٩٦٠م. مقدمة الجزء الأول والخامس، وص/٢١٠، ٢٨٨.وينظر: الدسوقي. عبد العزيز: **(جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث)**، ص/٨٦.

يدخل في تكوينه[١]، يقول: "الفن والأدب وجدان، ولكنه وجدان إنسان، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير، ومن تمام مزايا الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير"[٢].

ونذهب مع ما ذهب إليه نعيم اليافي في تفريقه بين اتجاهين لتصور الرومانسيين لعلاقة الشعر بالعاطفة، أحدهما يقول بنظرية الفيض ويعلي من تلقائية العواطف وعفويتها إلى درجة الاستغراق بل الابتذال، ويمثل هذا الاتجاه كثير من شعراء أبوللو، والاتجاه الآخر يؤمن بالنظرة الشاملة التي تعد الشخصية الإنسانية في حالتي صدورها وتلقيها كلاً حيوياً موحداً تدمغ أي نشاط من نشاطاتها بطابعها المميز، "ويمثل هذا الاتجاه أبلغ تمثيل العقاد الذي يذهب إلى أنَّ الشعر ليس العواطف وحدها، كما أنَّ العواطف ليست هي الرقة والشكوى والأنوثة في الحنان، والدموع الكثيرة، والآهات والأسقام والأحزان، إنَّ الشعر "صورة لعالم صاحبه الداخلي بكل ما فيه وبكافة مناحيه، وهو تعبير عن ملكات نفسه الإنسانية وطاقاته وقدراته"[٣].

ومن منطلق (الشعر وجدان) وضعت الرومانسية مقولتها الشهيرة: (الشعر تعبير)، لتقف في مواجهة المقولة التي كانت قد وضعتها الاتباعية: (الشعر محاكاة)، ويؤصل الرومانسيون الفهم الجديد لطبيعة الشعر متوافقين مع ما وضعوه من أسس، تظهر بالارتداد إلى الذات، والصدور عن الوجدان، والرؤية بعين الباطن: "الشعر تعبير، والشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع، وليس بذي سليقة إنسانية، فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه فهو إلى التنسيق منه أقرب إلى التعبير"[٤]، والذين يحاولون حصر الشعر في تعريف محدود كمن يحاول حصر الحياة في أمر محدود، وعلى الشاعر ألّا يتقيد بغير مطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب، وهو"التعبير الجميل عن

---

[١]- ينظر: اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية)**، ص/٦٢.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(بعد الأعاصير)**، ص/١٩٢ وما بعد.

[٣] – اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية)**، ص/٦٢– ٦٣.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(معراج الشعر)**، مجلة الكتاب، عدد تشرين الأول، ١٩٤٧م، نقلاً عن اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية)**، ص/٦٤– ٦٥.

الشعور الصادق"[١]، وإذا ما فعل ذلك، وعبر فأحسن التعبير عن نفس ملهمة وشعور حي بلغ في شعره الغاية[٢].

والحديث عن العاطفة وأثرها في الشعر حديث مشترك بين الرومانسيين والاتباعيين، يقول مصطفى صادق الرافعي: "الشعر معنى لما تشعر به النفس، فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس على الخيال، فانطبعت فيه معاني الأشياء كما تنطبع الصور في المرآة"[٣]، ولم يفضل العقاد في اتجاهه الرومانسي عاطفة على أخرى، بل رأى أنَّ جميع العواطف تستوي أمام التعبير الشعري، فما فقد العاطفة ليس بشعر، يقول: "إنَّ إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى شعرياً تهتز له النفس، أو معنى زرياً تصدف عنه الأنظار، وتعرض عنه الأسماع، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعوره"[٤].

وإذا كان الإنسان الفرد هو الأساس الذي تعنى به الرومانسية، فالرومانسية لا تقف عند هذه الفردية الإنسانية، بل تتجاوز الفرد إلى الجماعة ثم إلى الأمة ثم إلى الإنسانية جميعها، يقول العقاد والمازني في مقدمة كتابيهما الديوان واصفين المذهب الجديد الذي يدعوان إليه: "وأوجز ما نصف به عملنا، إن أفلحنا فيه، أنَّه إقامة حدٍّ بين عهدين، لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما، وأقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنساني مصري عربي: إنساني؛ لأنَّه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة، ولأنَّه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة، ومصري لأن دعاته مصريون، تؤثر فيهم الحياة المصرية، وعربي لأنَّ لغته العربية، فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعمِّ مظاهره إلا عربياً بحتاً، يدير بصره إلى عصر الجاهلية"[٥].

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(وحي الأربعين)**، ص/٢٩٨.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٢٣٦. وينظر: اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية)**، ص/٦٥.

[٣] – الرافعي، مصطفى صادق: **(ديوان الرافعي)**، مطبعة الجامعة بالاسكندرية، ١٩٠٤م.(٣/٢).

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(عابر سبيل)**، ص/٣٧٧.

[٥] – العقاد. عباس محمود: **(الديوان في الأدب والنقد)**، ص/٤.

أما العلاقة بين العقل والعاطفة فالإنسان لا يحيا بالعقل وحده، ولا يفهم بالعقل وحده، ولكنه يحيا بالحياة التي هي مجموعة من الحس والغريزة والعطف والخيال والبداهة والتفكير، وكذلك يفهم بالحياة التي هي مجموعة من هذه الملكات، كيفما تعددت فيها التسمية والتفكير، ويبين العقاد أنَّه معني بتقرير هذه الحقيقة التي لا يعوزها الدليل، يقول العقاد: "فأنت إذا أردت أن تفهم إنساناً فليست كل وسائلك إلى فهمه أن تسلط عليه ملكة التعليل والتحليل، بل أنت مشترك في فهمه بخيالك وحسك وغريزتك وتفكيرك وعطفك وجميع أجزاء حياتك، وشأنك في فهم الكون كشأنك في فهم الإنسان أو فهم أي شيء من الأشياء وخاطرة من الخواطر، فقولك تفهمهما مرادف لقولك تحسها وتتخيلها وتشملها بعطفك وبديهتك وفكرك"[1]. وجليٌّ أنَّ كلام العقاد السابق لا يشرح الفرق بين الخلق الفني المتوجه إلى العاطفة في عملية الخلق وفي وسائل التصوير وبين التجريد، ذلك أنَّ القضية هنا هي التفرقة الحاسمة لا الخلط بين كل ذلك[2].

٣/٣/٢ -الخيال:

أجمع النقاد قديماً وحديثاً على أنَّ الخيال من الأركان الأساسية في الشعر على الرغم من اختلاف نظرة كل منهم إليه، ويعدّ الخيال العنصر الثاني الذي ينافس العاطفة في الأهمية في مدرسة الشعر الرومانسي، لذا لو أردنا تمييز الفترة الرومانسية بميزة تختلف فيها عن الفترة الاتباعية لوجدنا ذلك في الخيال، في الأهمية التي أعطيت له، والدور الذي قام به، والتفسير الذي وضع له، غير أنَّ الجميع يكادون يتفقون على ضرورة هذه الملكة أو الطاقة المتمكنة للشاعر، بل يكادون يعتقدون أنَّها هي التي تصنع الشاعر وتجعل من شعره شعراً، وأنَّ الشعر والشاعر بدون الخيال لا يعدان شيئاً.

والعقاد من أوائل النقاد العرب الذين تحدثوا عن الخيال وأهميته ووظيفته في الشعر، ونستطيع أن نستخلص مما كتبه بشأن فكرة الخيال فكرة واضحة تشير إلى أنهساير علماء الفلسفة والنقاد الغربيين في مفهوم الخيال، واقترب قرباً شديداً من فكرة الخيال عند

---

[1] – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٣٩٥.

[2] – ينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٢٧٤.

الرومانسيين الغربيين ولاسيما كولردج[١]، وكان العقاد في نظريته الشعرية تلميذاً للشعراء الرومانسيين الذين وطدوا تفوق الخيال[٢].

لقد أصبح الخيال، في رأي العقاد، وسيلة من وسائل المعرفة، وملكة ضرورية لعملية المعرفة، فإذا كان الحس والعقل وسيلتين من وسائل المعرفة عند بعض المبدعين، فهما عند العقاد كذلك بعد أن يضيف عليهما الخيال طريقاً ثالثاً لا يعدلهما، بل يفوقهما في الأهمية، فالإنسان المبدع ، في رأي العقاد، لا يتصل بالكون ولا يهتدي إلى الطريق المفطور بعقله فقط، بل بالخيال أولاً ثمَّ بالعقل ثانياً، وهذا ما جعل الخيالَ طريقاً لِتَفَهُّم أسرارِ الوجود[٣]، بمعنى أنَّ المبدع يبحث عن شيء ما محاولاً اكتشافه، ويظن أنَّ ما يكتشفه حقيقة، أو لنقل رؤيا حدسية يخلقها في ساعات الإلهام الفطرية قصائد وأعمالاً، وبالتالي يحقق بعملية الخلق هذه ذاته، ويقدم من خلالها وعيه وفهمه لمفهوم الله والكون والإنسان.

وقد اشترط العقاد في الشعر أن يكون مشتملاً على الخيال، واتخذ منه فاصلاً بين التجديد والتقليد، وذهب إلى أنَّ الخيال روح الشعر[٤]، وهو موقف ينسجم وما ذهب إليه مصطفى صادق الرافعي من أنَّ الخيال روح الشعر أيضاً[٥].

والخيال خالق، كونه يعيد تشكيل العالم بتصوير الطبيعة في صورة الأحياء من الحيوان والإنسان، ويمنح الأشياء الميتة الحياة والإرادة والمشاعر، ذلك أنَّ الإحساس هو الذي يثير الخيال، بمعنى أنَّ العاطفة هي التي تثير الخيال، يقول العقاد: "إنَّ التصور لهو

---

[١]- ينظر: التونسي. محمد خليفة: **(فصول من النقد عند العقاد)**، دار الهنا، مصر، دون تاريخ. ص/١٦٤-١٦٧. وينظر: اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية)**، ص/٨٠. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤٣١. وينظر: الأيوبي. فاطمة محمود: **(نظرية الخيال بين العقاد وكوليردج: دراسة مقارنة)**، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة القاهرة، كلية الآداب قسم اللغة العربية،٢٠٠٢م. ص/٢٢٤-٢٢٥.

[2] - **Samah.David: (Four Egyptian Literary Critics), Leiden,E.L.Brill, 1974,p /8-10.**

[٣]- ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٣٢٨-٣٢٩، ٣٩٥.

٤- المصدر نفسه، ص/٢٢٢، ٢٠٩.

[٥] - ينظر: الرافعي. مصطفى صادق: **(وحي القلم)**، (٣/٢٧٦).

خير معوان للإحساس، وشاحذ للرغبة وللنفور"[1]. وتتفق هذه الآراء مع آراء كولردج الذي كان يرى الطبيعة أو العالم ميتاً، والخيال يحييها[2].

والخيال في تصور العقاد نوعان: الخيال العام، والخيال الشعري الخاص[3]، وسنتحدث عن كل منهما فيما يأتي ذاهبين مع من وضع لهذين الخيالين تسميتين أخريين، وهما الخيال العلمي والخيال الفني، والخيال العلمي يحكمه العقل، بينما الثاني حر طليق من كل قيد لا يحكمه شيء، لأنَّه يدور حول كل شيء، وقد تعصب الفنانون للثاني ضد الأول، ورأوا في الموقف العلمي دعوى باردة جامدة لا حياة فيها ولا روح[4].

والخيال العلمي (العام) هو ملكة يشترك فيها الناس جميعاً في عملية المعرفة، بما فيهم الإنسان البدائي، والإنسان، في رأي العقاد، لا يتصل بالكون ويهتدي إلى الطريق ويفهم نفسه ومكانته في هذا الكون بعقله فقط، وإنما بالعقل والخيال معاً، فالخيال والبداهة قد خلقا للإنسان قبل أن يخلق العقل، ثم جاء العقل ليتممهما، ويأخذ منهما، لا ليلغيهما ويصم دونهما أذنيه[5].

وفي مقام الاستدلال نراه يذهب إلى أنَّ الذين طاروا في الجو ووصلوا من نيويورك إلى باريس في أربع وثلاثين ساعة، ولعلهم يصلون غداً في أقل من هذه الساعات، "لم يطيروا على جناح من العقل وحده، لأنَّ الطيران كلّه ما هو إلا حلم من أحلام العواطف أجَّج الرغبة وألهب الخيال، فجاء العقل كالخادم الأجير، يحقق ما تعلقت به الأخيلة واتجهت إليه الرغبات"[6].

---

١ – العقاد. عباس محمود: **(عابر سبيل)**، ص/٣٧٨.

٢ – ينظر: كولردج: **(النظرية الأدبية في الشعر: سيرة أدبية)**، ص/٢٤٠.

٣ – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٣٢٧ وما بعد.

٤ – ينظر: اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية)**، ص/٨٩.

٥ – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٣٢٩.

٦ – المصدر نفسه، ص/٣٦٦.

وليس العقل وحده الذي أعطانا آلات الطيران، وإنَّما هي "دوافع الإحساس وبواعث الخيال التي تحمل الإنسان على كل جناح إذا قعد به التفكير وحده في قرارة العجز والجمود"[١].

ويقرر العقاد أنَّ التفاوت في الخيال قائم بين الشرق والغرب، فالغرب يطلب من الحياة فوق ما نطلب، لا لأنهم يحسنون ما لا نحسنه من الفهم والتفكير، فكل مصنوع يصنعه الغربيون نستطيع نحن الشرقيون أن نفهمه ونصنع على مثاله، بيد أنَّنا لا نستطيع البداءة لأنَّها وليدة البواعث، ومن هنا فإنَّ التفاوت بيننا وبينهم، في رأي العقاد، "تفاوت في البواعث التي منها الخيال والإحساس، وليس تفاوتاً في العقل والتفكير"[٢].

ومن هنا يرى العقاد أنَّ التاريخ والإقليم واللغة قد ائتمرت على أن يكون "العرب أمة بلا خيال، وهو أمر ليس بالهين فسعة الدنيا من سعة الخيال، وحليّ الحياة تصاغ من معادنه وكنوزه"[٣]، فالعرب أمة لم تبتدع أساطير، وما ابتدعته منها جاء من قبل الحواس لا من قبل الخيال، فكانت هواتف وأصداء تسمعها الأذن، ولم تكن أشباحاً تبرز للمخيلة[٤]، بل يذهب إلى إلى أنَّ "موسيقا الحس والقلب أقرب إلينا، نحن الشرقيين، من موسيقا الخيال"[٥].

إنَّ معرفة الحواس في العلوم والصناعات محدودة، وذلك لأنَّ وراءها ينبوعاً لا ينفد من وسائل الإدراك وهو الخيال، وإدراكه لا حدَّ له من الصيغ والتعريفات، يقول: "ليس نصيبنا من الفهم ما نعلم أنَّنا نفهمه، بل نحن نفهم أشياء شتى بالبديهة والخيال، ولا نعلم بها، وهي تعمل عملها في الإحساس والتفكير"[٦].

ويذهب إلى أنَّ الخيال أصدق من العقل في الإدراك، بل هو سابق للعقل بآلاف السنين[٧]، وينبغي ألّا يصدق الإنسان بعقله فقط، "لأنَّ الإنسان يتصل بالدنيا بحواسه كلها، وما

---

١ - العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٣٦٦.

٢ – المصدر نفسه، ص/٣٦٧.

٣ – العقاد. عباس محمود: **(الفصول)**، ص/٤١.

٤ - المصدر نفسه، ص/٣٧.

٥ – العقاد. عباس محمود: **(آراء في الآداب والفنون)**، ص/٣٣٤.

٦- العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٣٦٧– ٣٦٨.

٧ – العقاد. عباس محمود: **(الفصول)**، ص/١١٠.

وما الخيال إلا جزء منه، وربما كانت الخرافات وكتب الأساطير أسبق من كتب العلم كلها في إبداء مذهب النشوء"[1].

ويرى العقاد أنَّ داروين ما كان ليصل بفطنته إلى تقارب الأنواع لولا روح العطف الذي كان تحس به خوالج الحيوان وتعبيراتها على الوجوه والأعضاء، وأنَّه لا يمكن أن يؤلف كتاب (التعبيرات الحيوانية ودلالاتها) رجل لا يخالطه العطف العميق ولا يسري بينه وبين الأحياء سيال من الإحساس الدقيق، ونصيب العقل في مذهب النشوء والارتقاء أن يصحح أخطاءه هو لا أخطاء الخيال ولا أخطاء الإحساس، يقول: "فالحقائق التي استند إليها النشوئيون قائمة منذ الأبد، والعقل هو الذي كان يداريها أويضلل فيها الخيال والإحساس"[2].

ويقترب العقاد من فكرة الخيال عند الرومانسيين الغربيين، ونذهب مع من ذهب إلى أنَّ ما وصل إليه العقاد بشأن الخيال لم يكن مصدره المعايير التقليدية التي كان يرددها الأقدمون من النقاد العرب في عمود الشعر، وفي اللفظ والمعنى، وما إلى ذلك من الأبحاث التي أكثروا فيها من التقسيمات والتفريعات التي ليس لها شأن بالخيال على الوجه الذي رأيناه لدى العقاد فيما سبق، ومن هنا فإن مصادر العقاد في هذا الفهم غربية لا عربية، ولاسيما في اتفاقه مع كولردج[3].

وليس ببعيد عنا تفريق العقاد بين الخيال العام والخيال الشعري الخاص، وبين تفريق كولردج بين الخيال الأولي والخيال الثانوي[4]، فالخيال الأولي عند كولردج (**Primory imagination**) هو القوة الحيوية أو الوسيلة لكل إدراك إنساني، و"هو تكرار في العقل

---

١ – المصدر نفسه، ص/١١١.

٢ – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٣٦٩.

٣ – ينظر: هلال. محمد غنيمي: **(النقد الأدبي الحديث)**، ص/٤١٦. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤٨٦.

٤– لمزيد من التوسع ينظر:

– كولردج: **(النظرية الأدبية في الشعر: سيرة أدبية)**، ص/٢٥٠ وما بعد.

– بدوي. عبد الرحمن: **(كولردج)**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م. ص/٨٥، ١٥٦.

– ديتشس. ديفيد: **(مناهج النقد الأدبي: بين النظرية والتطبيق)**، ص/١٦٤ وما بعد.

– هلال. محمد غنيمي: **(النقد الأدبي الحديث)**، ص/٣٩٠.

المحدود لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق"[1]، وهو ملكة أو موهبة أو قوة أو نشاط يقف بالشاعر على الباطن أو الحقائق القابعة في الما وراء (**The Beyond**)[2].

وهذا الخيال يشترك فيه جميع الناس، لأنَّه مصدر المعرفة الوحيد التي تقوم على عملية إدراك الذات نفسها في الموضوع، وعملية الإدراك هذه لا تتم إلا بوساطة ملكة الخيال، وبذلك يصبح الخيال هو المحور الأساسي للمعرفة[3].

ولايغض من قيمة العقاد الأدبية تأثره بكولردج، ولاسيما أنَّ أصالته في النقد ووضع الأسس النقدية أمران باديان في فهمه السابق للخيال الأولي[4].

والخيال الفني (الشعري) هو الخيال الذي تملكه الشعراء خاصة، في رأي العقاد، ويتناول الحقائق ليبعثَها جديدة ويُلبِسَها ثوب الحياة، ويرى أنَّ لخيال الشاعر عملاً جليلاً في الروايات التاريخية، لأنَّ حوادث هذه الروايات أشبه شيء بالهيكل العظمي الذي يحتاج إلى "الخيال المبتكر، ليكسوه لحماً ويجري فيه دماً ويبعث في أوصاله روح حياة"[5]، ومن هنا فإنَّه يذهب في مقام نقد مسرحية أحمد شوقي (قمبيز) إلى أنَّنا لو بحثنا فيها عن أثر لهذا الخيال المبتكر، فإنَّنا لن نجده ولن نستطيع أن نفترض وجوده[6]، وهذا معناه أنَّ خيال أحمد شوقي في هذه المسرحية كان ميتاً.

فالشاعر الكبير هو الذي يشعر بكل شيء حوله، فما من مظهر إلا له موقع من قلبه وصدى في ضميره، "فهو يريك الدنيا كلها ممثلة في شعره على طريقته التي لا تشبهها

---

١ – ينظر: ديتشس. ديفيد: **(مناهج النقد الأدبي: بين النظرية والتطبيق)**، ص/١٦٤ حاشية. وينظر: بدوي. عبد الرحمن: **(كولردج)**، ص/٥٦ وما بعد. وينظر: الأيوبي. فاطمة محمود: **(نظرية الخيال بين العقاد وكوليردج: دراسة مقارنة)**، ص/٢٠١.

2- Borwa. M: (Romantic Imagination), Oxford University Press, 1961. P/271-276.

٣ – ينظر: بدوي. عبد الرحمن: **(كولردج)**، ص/٨٥ وما بعد.

٤ – ينظر: دياب، عبد الحي **(عباس العقاد ناقداً)** ص/٤٨٧/.

٥ – العقاد. عباس محمود: **(رواية قمبيز في الميزان)**، مطبعة المجلة الجديدة، القاهرة، ١٩٥٩م. ص/٤٩.

٦ – المصدر نفسه، ص/٥٠ وما بعد.

طريقة، فقد يريك الدنيا كأنَّها معرض للجمال أو كأنَّها منتزه لفرحة، أو يريكها كأنَّها كعبة للعبادة، أو ميدان للقتال، أو قلب للسرور، أو يريكها كما هي، وذلك أكبر الشعراء وأعلاهم في مرتبة الإلهام"[١].

والخيال ليس خداعاً منعزلاً عن حقائق الأشياء، وإنَّما هو "وظيفة مبدعة تنفد من أسرار الخلق إلى الصميم"[٢]، ومن هنا فإنَّنا نرتقي في "تقدير الفن كلما ارتقينا في تقدير الحس والبداهة وفي العلم بوظيفة الخيال، فليس الفن مقيداً بالحس والمدركات الحسية"[٣]، فالمحسوسات، في رأيه، وسيلة من وسائل الترقي إلى الحقيقة، والتفات إلى لبابها.

وأسمى وظائف الفن هو "تمثيل صورة لحقيقة سامية في زي شكل محسوس، فالشاعر يحتاج إلى فطنة تحسن تصور المحسوسات المدركة رفيعها ووضيعها ليستطيع تمثيل الحقائق السامية وتمثيلها...وهكذا فعالم الفن هو عالم مشرق السماء واضح النهار"[٤]، والخيال والخيال عند العقاد مفطور على مزج أشكال الحس، وإلباس الموجودات لباس الإنسانية، "وللمخيلة خزانة تكمن فيها تصورات الإنسان ووجداناته"[٥].

ومن هنا فإنَّ العقاد لا يعدّ الخيال الفني (الشعري) أو الثانوي بلفظ كولردج رخصة تعفي القائل من مؤونة العقل والواقع، وتبيح له مناقضة العقل والصواب، وهذا يعني ارتباط العقل بالواقع، بل يسخر ممن يظن أنَّ الخيال نقيض للواقع وأنّه اختلاف وتزييف، يقول: "فمنهم من ينتظر الخيال من الشعر، ويفهم منه أنَّه القول المفروض في قائله أنَّه لايصدق ولا يجد ولا يناقش في صحة شيء مما يزعم، فإذا أسلف الإنسان بين يديك أنَّه سيتكلم خيالاً فتلك الرخصة التي تعفيه من مؤونة العقل والواقع، وتتيح له مناقشة العلم والصواب، وما سؤالك رجلاً في مستشفى المجاذيب عن صحة ما يقول؟ ألست تعلم أنَّه في مستشفى

---

١ – العقاد. عباس محمود: (**ابن الرومي: حياته من شعره**)، ص/٢٣٥.

٢ – العقاد. عباس محمود: (**دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية**)، ص/٦١-٦٢.

٣ – المصدر نفسه، ص/٥٦ وما بعد.

٤ – العقاد. عباس محمود: (**الفصول**)، ص/٢٣١.

٥ – المصدر نفسه، ص/١١٠.

المجاذيب؟ كذلك إذا قال الرجل: إنَّه سينظم شعراً فقد أعفى نفسه من التحقيق، ولاذ بحرم الإباحة الذي يسمح له بكل قول، ولا يأذن لأحد بحسابه على مقال"[١].

فالخيال ليس اختلاقاً وابتداعاً لشيء لم يكن موجوداً، وليس هو شيئاً مناقضاً للواقع المباشر ينأى بعيداً عنه، بل على العكس إنَّه على صلة شديدة به، "يرتبط بنتاجه بما يقدمه هذا الواقع ويلتحم أساسه الفني بأساس الخلق الإلهي"[٢]، وبذا يسير العقاد سير الرومانسيين الذين رأوا أنَّ الخيال يتصل بالنظام العلوي، ويحرك النفوس، وعلى ذلك لا يمكن أن يكون اختلاقاً وابتداعاً، وإنَّما استمد تأثيره من القوة التي تحرك الكون[٣].

وفي مكان آخر يذهب العقاد إلى أنَّ الخيال يستمد من الواقع معالم البداية، ولكنه ما يلبث أن يستقل عنه استقلالاً يكاد يكون كاملاً، وهذا الخيال يزيل ما في الواقع من غموض واضطراب وتشويش، ويعمل على التئام وحداته، وتقديم أعماقه، والفنان لا يقف بعمله عند ظاهر الطبيعة، وإنَّما يقف به عند الإضافة الجديدة التي يدخلها عليها، وهي إضافة داخلية للوصول إلى داخلية مماثلة في الطبيعة ذاتها، يقول العقاد: "يجب ألا يخالف الشاعر ظاهر الحقيقة إلا ليكون كلامه أوفق لباطنها، فأما أن يتخبط في أقاويله يميناً وشمالاً مخالفاً ظاهر الحقيقة وباطنها، مدابراً أحكام الحواس والعقل والصواب لغير غرض تستلزمه خدمة الحقائق النفسية أو تصوير الضمائر الخفية فذلك سخف ليس من الشعر في شيء"[٤].

والخيال، بناء على ما سبق، ضرورة ملحة يمتُّ إلى الخلق بنسب وثيق، ويمت إلى الوعي بنسب أوثق، وهذا الوعي طريق الفن يحتم اندماج شيئين أولهما الالتحام بين الفن والواقع، وثانيهما استقلال الفن عن الواقع، فالرومانسيون ومنهم العقاد قابلوا بين خيالهم والواقع، وذهبوا إلى أن ما يقدمونه أمر واقعي في ذاته، صادق في حدوده، والخيال عندهم لا يناقض الصدق ولا يتعارض مع الواقع لأنَّه صلة له، أصلاً، بالتفريق بين الواقعي وغير الواقعي، أو بين الصدق والكذب، وعلاقته بعالمه فقط الذي هو عالم الفن، وكلما قدمت فناً

---

١ – العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٢١٣-٢١٤.

٢ – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٦٧.

3- Borwa. M: (**Romantic Imagination**). P22

٤ – العقاد. عباس محمود: **(الفصول)**، ص/١١٠. وينظر: اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية)**، ص/٨٥.

كنت أعظم خيالاً، وكلما كنت أعظم خيالاً قدمت أروع فن، يقول العقاد: "إنَّ الفنانين يتفاوتون في تمثيل الوجوه والأجسام على قدر نصيبهم من الفن لا على قدر نصيب الوجوه والأجسام من الواقع، وينبغي أن نسأل هنا: ماهو عمل الخيال؟ أهو إيجاد المعدوم أو تمثل الموجود؟ إنَّ الحقيقة فيما نعلم أنَّنا نحتاج إلى الخيال لكي نفهم الشيء ونحسه ونستوعب كنهه وهو قائم بين أيدينا، كما نحتاج إلى الخيال ونحن نخترعه اختراعاً على قياس الموجودات والمحسوسات"[١].

والعقاد، بناء عليه، يرى أنَّ الخيال له قدرة الخلق والابتكار، فهو يبدأ من الواقع الحسي، غير أنَّه لا يقف عنده، بل يتجاوزه بوساطة الخيال نحو المعنى الكامن خلف العالم المرئي، ذلك أنَّ الخيال يملك قدرتين: قدرة الخلق وقدرة الكشف، وفي الكشف من خلال الخلق، أو في الخلق عن طريق الكشف نتعرف حقيقة الوجود، وبذا تتم عملية الرؤيا التي أوجدها الخيال انطلاقاً من الواقع، فتغدو هذه العوالم في وضع التصديق لها والاعتقاد بها، بل الإيمان بأنَّها أكثر من الواقع الماثل أمام المبدع؛ لأنَّها إدراك جديد له إن لم يعمل على إلغائه فإنَّه يظهره في صيغة جديدة يتضح فيها ما كان غامضاً من عناصره، ويتضام ما كان مشتتاً من جزئياته، أما الخيال الذي أوجدها فهو الآخر أكثر فعالية ونشاطاً وحقيقةً، في رأي العقاد، "لأنَّه ليس خداعاً منعزلاً عن حقائق الأشياء، وإنَّما هو وظيفة مبدعة تنفد من أسرار الخلق إلى الصميم"[٢].

إنَّ الخيال الشعري عند العقاد يقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلب الشاعر وعقله، ومظاهر الحياة الكبرى، وعملية الامتزاج هذه لا تتم من غير توفر العاطفة، لأنَّ الحياة لا توجد من غير عطف، والعطف لا يوجد من غير تعبير، وما يترتب على عملية الامتزاج هذه أن تصبح الحياة والأدب شيئين كلا نسيجهما من مادة واحدة، إذ إنَّ الحياة شعور تتملاه في نفسك وتتأمل آثاره في نفوس غيرك، والأدب هو ذلك الشعور ممثلاً في القالب الذي يلائمه من الكلام[٣].

١- اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية)**، ص/٨٥-٨٦. ومقبوس العقاد نقله اليافي عن مقال: **(الواقع والخيال في الفنون)**، للعقاد سنة ١٩٣٩م.

٢ – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص /٦١- ٦٢.

٣ – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٥.

فالعاطفة أمرٌ جوهري في الخيال، يقول العقاد: "إذا بلغ من قدرة الخيال وقوة الانفعال أن تخلقا الشعور خلقاً بغير تجربة سابقة إلا ما كان من مراقبة الناس أو القراءة عنهم، فتلك ناصرة لا تطرد، ولا تعمد على كثرة ووفرة، إلا في الأفذاذ المعدودين بين أصحاب الفنون، ولن يكون الفنان هكذا إلا وفي العاطفة هدوء ما، فينبغي أن يكون عند الفنان قدرة الخيال وقدرة الانفعال لاستئناف تلك الحالة السابقة وإعادتها إلى الحياة، كما تعود المشاهد والتجارب في الأحلام"[1].

إنَّ هذا الفهم للخيال الفني(الشعري) يتفق وفهم كولردج للخيال الثانوي[2]، فكولردج يرى للخيال الأولي صدى يعايش الإرادة الواعية ويشبهه في نوع وظيفته، ويختلف عنه في الدرجة وطريقة عمله فقط، فهو يذيب وينشر ويفرق لكي يعيد الخلق من جديد، فالخيال الثانوي هو الاستعمال الإرادي للقوة الخلاقة، وهو أكثر وعياً وأقل أولية، ولا يختلف نوعياً عن الخيال الأولي، إنَّه يخلق مركبات جديدة من المعاني، واستخدامه بالمعنى الواسع يعتبر نشاطاً شعرياً، وبذا تغدو القصيدة عمل شاعر، عمل إنسان يستخدم خياله الثانوي، وبذا يحقق الانسجام في المعنى، واجتماع الأضداد[3].

إنَّ فهم العقاد للخيال الشعري يتفق في جوهره وفهم النقاد الرومانسيين للخيال الشعري ولاسيما كولردج[4].

ويعدُّ العقاد من السباقين بعد عبد الرحمن شكري إلى التفرقة بين الخيال والوهم أو التوهم في نقده، ولعله أول من كتب في لغتنا عن الفرق بين تصوير الخيال **Imagination** وتصوير الوهم **Fancy** وهما ملتبسان حتى في موازين بعض النقاد الغربيين[1].

---

١ – **(مجلة الهلال)**، تشرين الثاني،١٩٣٥م. ص/٥.

٢ – ينظر: كولردج: **(النظرية الأدبية في الشعر: سيرة أدبية)**، ص/٢٥٠ وما بعد. وينظر: بدوي. عبد الرحمن: **(كولردج)**، ص/١٥٦–١٥٨.

٣ – ينظر: ديتشس. ديفيد: **(مناهج النقد الأدبي: بين النظرية والتطبيق)**، ص/١٦٤ حاشية، ١٦٨– ١٦٩.

٤ – ذهب محمد غنيمي هلال إلى مصادر أفكار العقاد في الخيال تعود إلى كولردج وشيلنج. ينظر: هلال. محمد غنيمي: **(النقد الأدبي الحديث)**، ص/٤٢١. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤٩٢–٤٩٣.

والتوهم في مفهوم العقاد هو الذي "يضم الخاطر إلى الخاطر وفق ملكة تداعي الخواطر، فالشاعر يكون سريع حركة الذهن حينما يصل طرفين يراهما عامة الناس على أشد البعد والتناقض، فينتقل كومضة البرق بين المعاني ومشابهاتها ومناقضاتها، وبين الكلمات وما يجانسها ويشاكل حروفها وأوزانها"[٢].

وسمى العقاد تداعي الخواطر بملكة تداعي الفكر وتساوق المعاني، وهي التي يربط بها الشاعر بين الظواهر والبواطن، والجمع بين الخواطر المتباعدة والصور المتناقضة، مما يجعل منها وحدة معنوية، وهذه الملكة تكثر في أصحاب الفنون، الذين يملكون ناصية الجمع بين خاطرين بعيدين بخيط نفسي يلم شتات المعاني، "وبرباط موهوم يراه خيال الشاعر منطقياً، في حين يصعب إدراكه على الدهماء لشدة ما ترى فيه من بعد وتناقض، فتلتمس به المشابه والمغازي حيث لا شبه ولا مغزى لمن لم يوهبوا هذه السرعة في توارد الفكر وتساوق المعاني والألفاظ"[٣].

وهذه التفرقة بين الخيال والوهم تلتقي مع ما كتبه كولردج، والظاهر أنَّ العقاد متأثر بآراء كولردج في ذلك[٤].

وقد حاول العقاد أن يرمي به أحمد شوقي في تشبيهاته، ورأى أن تعارض المواقف في مسرحية شوقي (قمبيز) جاء من إحالة شوقي لخياله، فإنَّه لم يكتف بعجزه عن تصوير الحقيقة، بل تعدى ذلك إلى مسخها والإتيان بضدها، وذلك لأنَّ الخيال منزلة فوق هذه القدرة،

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: (حياة قلم)، ص/١٩٢. وينظر: مرزوق. دكتور حلمي: **(تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث)**، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٣م. ص/٤٤١.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(ابن الرومي: حياته من شعره)**، ص/١٥٤.

٣ – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/١٥١– ١٥٣.

[4]- Samah.David**: (FourEgyptian Literary Critics)**, p/8.

وينظر: الأيوبي. فاطمة محمود: **(نظرية الخيال بين العقاد وكوليردج: دراسة مقارنة)**، ص/٢٠٦– ٢٠٩.

لمزيد من التوسع حول آراء كولردج في الوهم والخيال، ينظر:

– كولردج: **(النظرية الأدبية في الشعر: سيرة أدبية)**، ص/٢٥٠ وما بعد.

– بدوي. عبد الرحمن: **(كولردج)**، ص/١٥٧.

– ديتشس. ديفيد: **(مناهج النقد الأدبي: بين النظرية والتطبيق)**، ص/١٦٤ حاشية، ١٦٦، ١٧١– ١٧٢.

– مرزوق. دكتور حلمي: **(تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث)**، ص/٤٤١.

وهي تكسب بالمرانة الطويلة، ولا تعدو طبقة الملكات الآلية والصناعات اللفظية، وهذه الصناعة لم تستطع أن تخفي آفة خيال شوقي وعيبه، فخياله لا يرى الأمور إلا على عكس ما ينبغي أن تكون عليه[١].

٣/٣/٣ - موسيقا الشعر:

ذكر العقاد الوزن بوصفه ضرورة من ضرورات الشعر ولازمة من لوازمه، فهو عامل مساعد على إظهار الموسيقا الشعرية، يقول: "وإنَّما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى، وقاعدة القواعد الفنية في وزن أو نظام مقدر، وكل بيت في الشعر المطبوع آية على صدق هذا التفاعل التام بين الألفاظ والمعاني والأوزان، وآية على لزوم الوزن كلزوم لفظ الشعر ومعناه"[٢].

ذلك أنَّ الوزن هو أخصُّ خصائص الشعر وألزم لزومياته، وهو مرتبط به أوثق ارتباط، وهذا ما يبدو واضحاً في قول العقاد: "نظم الشعر فنٌ مستقل بذاته بين الفنون التي عرفت في العصر الحديث باسم الفنون الجميلة، وتلك مزية نادرة جداً بين أشعار الأمم الشرقية والغربية، خلافاً لما يبدو إلى الخاطر لأول وهلة، فإنَّ كثيراً من أشعار الأمم تكسب صفتها الفنية بمصاحبة فن آخر كالغناء والرقص أو الحركة على الإيقاع. ولكن النظم العربي فنٌ معروف المقاييس والأقسام بعد استقلاله عن الغناء والرقص والحركة الموقعة، فلا يصعب تمييزه شطرة شطرة بمقياسه الفني من البحور والأعاريض إلى الأوتاد والأسباب"[٣].

وعلى هذا فالنظم الموسيقي للشعر العربي بما يتضمنه من وزن وقافية جزءٌ من طبيعة هذا الفن، وسمةٌ من أخص سماته الفنية، التي ارتبطت به من زمن بعيد، وأغنته عن بعض الفنون الصوتية والحركية كالغناء والرقص التي صاحبت أشعار بعض الأمم الأخرى،

---

[١] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(رواية قمبيز في الميزان)**، ص/١٤٩. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٤٩٤.

[٢] – العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٢٣.

[٣] – المصدر نفسه، ص/٢٩٦.

في مرحلة نشأتها والتي تطور عنها الوزن بعد ذلك، "فهناك ارتباط بين نشأة الوزن والرقص في أشعار كثير من الأمم، وليست أهمية الوزن مقصورة على هذه الوثيقة بين الشعر العربي والنظم وبين اللغة والوزن وحسب، ولكنها تتعدى ذلك إلى ناحية فنية تتعلق بمدى ما يتركه الفن الشعري من تأثير في نفوس سامعيه وعقولهم، بفضل هذا العنصر الموسيقي"[1].

وأصالة الوزن في الشعر العربي، في رأي العقاد، ترجع إلى عاملين هما: الغناء المنفرد، وبناء اللغة نفسها على الأوزان، يقول: "إنَّما الوزن المقسم بالأسباب والتفاعيل والبحور، خاصة عربية نادرة المثال في لغات العالم، وكذلك القافية التي تصاحب هذه الأوزان، ومرجع ذلك إلى أسباب خاصة، لم تتكرر في غير البيئة العربية الأولى، أهمها سببان هما: الغناء المنفرد، وبناء اللغة على الأوزان، فالأمم التي ينفرد الشاعر فيها بالإنشاد تظهر القافية في شعرها، لأنَّ السامعين يحتاجون إلى الشعور بموضع الوقوف والترديد، ولكن الجماعة إذا اشتركت في الغناء، لم تكن بحاجة إلى التنبيه، لأنَّ المغنيين جميعاً يحفظون الغناء، بفواصله ولوازمه، ومواضع النبر، والترديد في كلماته، فينساقون مع الإيقاع بغير حاجة إلى القوافي عند نهاية السطور. وإنَّما تنشأ الحاجة إلى الوزن والقافية، أو وقفة تشبه القافية عند تفاوت السطور وانقسام القوم إلى منشدين ومستمعين"[2].

وللصوت بعدٌ جمالي في إثارة العاطفة، في رأي العقاد، فأعمق الأصوات ارتجافاً وتمويداً وأكثرها تجريداً هي علة الطرب، لأنَّها ترجمان العاطفة الشديدة[3]، يقول: "العاطفة من شأنها أن تبعث العاطفة، ولا يزال الغناء كذلك حتى يتعلم الناس الكلام، وينعقد الصوت ألفاظاً وحروفاً فيتدفق الغزل من النفس المحتدمة تدفقاً عارماً"[4]. وقبل أن يصل الإنسان إلى مرحلة الشعر في عصور الفطرة مرَّ بمرحلة الغناء للوصول إلى قلب المرأة، فكانت المرأة حينئذٍ لا تطرب للأصوات من حيث هي جميلة وأجمل، ولكنها كانت تسمع أكثر الأصوات تنوع نبرات وتفاوت مقامات، فتجدها أكثر انفعالاً وحرارة، وأدلها على القوة والرجولة،

---

[1] – ينظر: موافي. عثمان: **(في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)**، (٢/٤٦-٤٧).

[2] – العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٠٣.

[3] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/١٤١.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(الفصول)**، ص/١٠٧.

"فتهيج فيها العاطفة وتبعث الرغبة، وتنقاد للرجل الذي استطاع أن يحرك فيها رغبة العشق انقياد المجبر لا انقياد المنصت المميز، توفيقاً حسناً وتوفيقاً أحسن منه، ولهذا كان الرجل هو البادئ بالصياح، إذْ كان هو الأقوى صدراً والأشد من ثمَّ تأثيراً، فإذا امتلأ صدره بالهبوط الحار أزجى به صوتاً يردده الانفعال بين الارتفاع والهبوط والاستقامة والاهتزاز على الرغم من صاحبه، فيكون الغناء في أبسط حالاته"[1].

ولم يزل الغناء كذلك حتى تعلَّم الناس الكلام، وانعقد الصوت أصواتاً وحروفاً، فتدفق الغزل من النفس تدفقاً قوياً عارماً، "ويكون أجهر الرجال رغبة أهيجهم لرغبة المرأة وأبلغهم إلى نفسها كلاماً، وأغلبهم على طبيعتها سلطاناً، ويكون الشاعر في عصور الفطرة هو أعنف الرجال عشقا وأضراهم هياماً"[2].

والعقاد يقرن الوزن والقافية بمعنى اللحن والغناء، فأحسن الشعر ما يتغنى به الشاعر قبل عمله، وهو ما يذكرنا بقول حسان بن ثابت[3]:

تغنَّ في كل شعرٍ أنتَ قائلُهُ   إنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مضمارُ

وإلى الوصية المنسوبة إلى أبي تمام: "إذا شرعت في التأليف تغنَّ بالشعر، فإن الغناء مضماره الذي يجري فيه" وإلى زعم ابن رشيق أن المتنبي كان أثناء تأليف قصيدته:

جَلَلاً كمَا بي فَلْيَكُ التّبْرِيحُ

يتغنى ويصنع ويرجع بالإنشاد إلى أول القصيدة، وغير ذلك"[4].

---

[1] – المصدر نفسه، ص/١٠٧.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/١٤٢.

[3] – ابن ثابت. حسان: **(ديوان حسان بن ثابت)** تحقيق: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤م. (٤٢٠/١).

[4] – ينظر: القيرواني. الحسن ابن رشيق: **(العمدة)** تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٧٢م. (٢١١/١-٢١٢ و٣١٣/٢). وينظر: القرطاجني. حازم: **(منهاج البلغاء وسراج الأدباء)**، تحقيق: محمد الخطيب ابن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م. ص/٢٠٣ الحاشية.

والوزن من عناصر الشعر التي تقبل التجديد، في رأي العقاد، مع اللفظ والموضوع، فتجديد الوزن في اختلاف عدد البحور والقوافي، وهو، في رأيه، ما يزال قابلا للاختلاف وفي حاجة للاختلاف، فقد كانت أوزان الشعر في الجاهلية قليلة البحور، وكانت القصيدة الواحدة قليلة الأبيات، ثم تعددت البحور ومجزوءاتها، "وتضاعف عدد الأبيات في القصيدة الواحدة، وطرأ التنويع على القافية في الرجز ثم في التسميط والتوشيح"[١].

وينتهي إلى بيان رفضه الدعوات المعاصرة، أيام العقاد، للخروج على الوزن والقافية، أو التحرر منهما باسم التجديد، مبيناً تأثرها باتجاهات الشعر الأوربي الحديث ومذاهبه، يقول: "ثم انتهينا إلى العصر الحديث فظهر بيننا من دعاة التجديد من يدعو إلى إلغاء القافية ونظم الشعر مرسلاً أو مطلقاً على الطريقة الأوربية، ولكنها دعوة لم يكتب لها النجاح، ولا نظنها جديرة بالنجاح في المستقبل، لأنَّ أعاريض الشعر العربي تستلزم القافية من حيث لا تلزم في الأعاريض الأوربية، وقد يكون الإطلاق من القافية في الأعاريض الأوربية نفسها مقصوراً على المطولات والملاحم التي تصلح للقراءة وقلما تصلح للسماع، والشعر قبل كل شيء سماع"[٢].

فالعقاد لا ينكر التجديد في الوزن والقافية، بل يدعو إليه من غير تقليد أو اختلاق، يقول: "نجدد فلا نقلد ولا نختلق، ونحن مجددون كما ينبغي، وكأحسن ما ينبغي، إذا خرجنا بالشعر العربي من لحن الربابة إلى لحن الفرقة الموسيقية، شعوراً منا بتعدد النغمات النفسية، لا لمجرد المباهاة بكثرة المعازف وارتفاع الضجيج"[٣].

ولم يكن موقف النقاد الأوربيين موحداً في هذه القضية، شأنه شأن موقف النقاد العرب، فبعض رواد الحركة النقدية الحديثة في أدبنا كالعقاد وافق موقف بعض نقاد أوربا الرافضين للخروج عن الوزن والقافية كموقف كولردج الذي رأى أنَّ "الوزن هو الشكل

[١] – العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٤١. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٢٧.

[٢]– العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٤٢. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٢٨–٣٢٩.

[٣] – العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٣٢.

المميز للشعر وصفته الجوهرية"[1]، وتعليل ذلك راجع إلى تأثر الشعر الأوربي في العصور الوسطى ببعض خصائص الشعر العربي وسماته[2]، والوزن لا يتعلق بالشكل الخارجي لهذا الفن فحسب، ولكنه يمس روحه وجوهره كذلك، فهو مرتبط بالمضمون كارتباطه بالشكل.

إنَّ العقاد وقف موقفين متعارضين من الوزن والقافية، فقد دافع بداية حياته النقدية عن الشعر المرسل وعن تنويع القوافي فيما كتبه في مقدمة ديوان المازني إذ قال: "لقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالاً من القوافي المرسلة، والمزدوجة، والمتقابلة، ولا نقول: إنَّ هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها، ولكنا نعده بمثابة تهيُّؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد، إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل. فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها، ورأينا بيننا شعراء الرواية، وشعراء الوصف، وشعراء التمثيل، ولا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي، خاصة في الشعر الذي يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان"[3]، ثم يقول في مكان آخر: "والذي نعتقده أو نشعر به أن تنويع القوافي أوفق للشعر العربي من إرساله بغير قافية، وأنَّه يقبل التنويع في أوزان المصاريع والمقطوعات على أسلوب الموشحات فيتسع للمعاني المختلفة والموضوعات المطولة، ولا ينفصل عن الموسيقا التي نشأ فيها ودرج عليها، ولعلنا لا نحتاج إلى تيسير أوسع من هذا التيسير، كائناً ما كان موضوع القصيد، وإن طال غاية المطال"[4].

وموقف العقاد يبدو موقفاً غريباً فقد أيدَّ في بداية حياته النقدية الاستغناء عن القافية، وشجع الشعر المرسل، ورحب به ترحيباً كبيراً، ولكنه ما لبث أن عدل عن هذا الموقف، متعللاً بأن الأذن العربية لم تستطع أن تستسيغ هذا النوع من الشعر، ولن تستسيغه، والملحوظ أنَّ تأكيد العقاد على وجوب توافر العنصر الموسيقي، قد ازداد في الفترة التي ظهرت فيها الدعوة إلى تحرر الشعر من بعض قيوده الفنية، كالوزن والقافية، وتحوله بسبب ذلك من ناقد مجدد، إلى ناقد محافظ، حام لحمى القديم، ومن ثمَّ فقد أصبحت هذه السمة

---

[1] – بدوي. محمد مصطفى: **(كولردج)**، ص/١٩٨.

[2] – ينظر: موافي. عثمان: **(في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)**، (٤٨/٢) الحاشية.

[3] – المازني. إبراهيم عبد القادر: **(ديوان المازني)**، القاهرة، ١٩٦١م. ص/١٤.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٢٩.

الموسيقية، أي الوزن والقافية، من أهم خصائص الفن الشعري عنده، بل ضرورة من ضروراته ولازمة من لوازمه، علاوة على كونه رؤيا وجدانية للكون أو الحياة، أو تعبيراً عن دخائل النفس أو الوجدان[١].

رابعاً - وظيفة الأدب:

تتحدد وظيفة الأدب في ضوء علاقتها بوحدة القيم الثلاث: الحق والخير والجمال التي تترابط حدودها وتتداخل ويتحقق بعضها حين يتحقق بعضها الآخر، فالخير مثلا لا يقابل الجمال، لأنَّه ضرب منه، والجمال لا يناقض الحق؛ لأنَّ كليهما يسعى في طريق واحدة، فإذا بلغ الجمال أقصى أثره في النفس لم يصرفها عن الحق، وإذا بلغ الحق أثره في النفس لم يصرفها عن الجمال، ولا موجب للتفريق بينهما في ذوق الفنان القدير[٢].

والعقاد في نظريته الجمالية يربط بين الشعر والجمال والحق، فالجمال هو الحق[٣]، وبذا يسير سير أحمد زكي أبي شادي الذي ربط بين الجمال والحق وإن لم يوحد بينهما، فقد قال الأخير: "إنَّ الفن الخالد، والشعر فرع منه، هو التعبير الأصيل الخلاق عن الحق والجمال"[٤]، والملحوظ تأثر العقاد بالنقاد الإنجليز أمثال كيتس الذي كان يرى أنَّ الجمال هو الحق، والحق هو الجمال، وشلي الذي أوجب على من يريد أن يكون شاعراً أن يدرك الحق والجمال، أي الحسن الموجود في العلاقة بين الوجود والإدراك أولاً، وبين الإدراك والتعبير

---

[١] – لمزيد من التوسع ينظر:

– العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٤٢.

– العقاد. عباس محمود: **(حياة قلم)**، ص/٣٢٨-٣٢٩.

– هلال. محمد غنيمي: **(النقد العربي الحديث)**، ص/٤٧٣.

– السادات. جيهان: **(أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين)**، ص/٢٢٩.

– موافي. عثمان: **(في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)**، (٢/٢٥).

[٢] – ينظر: اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة تأصيلية في تياراته الفنية)**، ص/٧٦.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٥٨-٥٩.

[٤] – أبو شادي. أحمد زكي: **(قضايا الشعر المعاصر)**، الشركة العربية للطباعة والنشر، مصر، ١٩٥٩م. ص/٤٣.

ثانياً، وكذلك الناقد الإنجليزي لي هنت الذي رأى أنَّ الشعر تعبير عن حب الحقيقة والجمال والقوة[١].

والشعر، في رأي العقاد، قيمة روحية مثالية تتداخل فيها حدود المقولة لكلية القيم، وتبعد عن تحقيق النفع وجميع الملابسات النسبية، بمعنى أن الشعر ينأى عن كل القيم النسبية التي يتوسل بها في حدود وقيود، ليفي بكل القيم المطلقة التي تعلو على واقع الزمان والمكان، ولترتبط بواقع الإنسانية في كل زمان ومكان، وبما أنَّ السعادة أو النشوة الروحية هي قيمة مطلقة فإنَّ الشعر أوالجمال يتجه كلاهما إليها، وتقاس درجاتهما بما يوليانه النفس من لذة وطلاقة وارتياح[٢].

والشاعر في الوقت نفسه يسعى إلى كشف الأسرار والحجب، يقول العقاد: "إنَّ التعبير عن النفس يجتمع فيه عندي تحقيق وجودها ومتعتها واستكناه حقيقتها وحقيقة ما حولها. فالتعبير عن النفس هو الأدب في لبابه، وما هو التعبير الذي عنيناه؟ التعبير الذي عنيناه هو كشف المكنون، وتوضيح الأسرار، وتمثيل الخفايا في صورة تخرجها من عالم الخفاء إلى عالم النور"[٣]. وموقف العقاد هنا موقف يقترب قرباً شديداً من آراء الرومانسيين ولاسيما الإنجليز التي صورها بورا في قوله: "رغبوا في النفاذ إلى الحقيقة الكامنة، كي يكشفوا عن أسرارها، ويدركوا من خلال ذلك، إدراكاً أكثر وضوحاً، ما الذي تعنيه الحياة وما قيمتها... وهذا البحث عن العالم الخفي هو الذي أيقظ إلهام الرومانسيين وجعل منهم شعراء... والرومانسيون الإنجليز لا يشبهون معاصريهم من الرومانسيين الألمان الذين كانوا يقنعون بعواطف الحنين، ولم يكونوا يحفلون كثيراً بالبحث عن (الماوراء)... وكان هدفهم أن ينقلوا سرَّ أشياء عبر كشوفهم الفردية، ومن ثم يبرزون ما تعنيه تلك الأسرار"[٤].

---

[١] – ينظر: السادات. جيهان: **(أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين)**، ص/١٩١.

[٢] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(ساعات بين الكتب)**، ص/٧١. وينظر: اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة تأصيلية في تياراته الفنية)**، ص/٧٧.

[٣] – العقاد. عباس محمود:**(يسألونك)**، ص/٣٤. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(ردود وحدود)**، ص/٢٨،٣١.

[٤] – السادات. جيهان: **(أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين)**، ص/٢٠١.

ولم يكتف العقاد بالقول: إنَّ الشعر يسعى وراء كشف الأسرار، بل بحث حقيقة الشعر ومهمته، فذهب إلى أنَّها جوهر الأشياء، وفرَّق بين حقيقتين الأولى فنية والأخرى علمية، وجعل مهمة الشعر والشاعر السعي لإدراك الحقيقة الأولى، يقول: "الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول... قد يخالف الشعر الحقيقة في صورته، ولكنَّ الحر الأصيل منه لا يتعداها، ولا يمكن أن يشذَّ عنها، لأنَّه لا حقيقة إلا بما ثبت في النفس واحتواه الحس"[١].

ويتحدث العقاد في عبارته الأخيرة عن الصدق، فهو يرى أنَّ الشعر إذا صدقت عاطفته بَعُدَ أن يتطرق الكذب إليه وكأنَّه وحي. وطبيعي أنَّ هذه اللفظة تكشف فيما تكشف عن نظرة الرومانسيين إلى الشعراء، ووصفهم بالأنبياء، وإن كان قصدهم الأول في هذا الوصف كشف الحجب عن الأسرار المخبأة، والعبارة مأخوذة من عبارة هازلت التي قال فيها: "إنَّ لغة الخيال صادقة، لأنَّ الشاعر يستخدمها ليعبر بها عن انطباعاته"[٢].

ويذهب عبد الحي دياب إلى أنَّ العقاد في فهمه للشعر يتفق وفهم وليام هازلت لشعر وردزورث، إذ أثنى على بُعد شعر وردزورث عن الزخارف اللفظية والمغالطات الوهمية والتزويق والتمويه، وعاد إلى بساطة الحقيقة والطبيعة وسار يخطر فوق كبرياء الفن بكبرياء أشد منها. ويرى أنَّه يشير أيضاً إلى ما "كتبه وردزورث في مقدمة أغانيه الشعبية، إذ نعى على الذين يتحدثون عن الشعر كأنَّه وسيلة للتسلية واللهو السخيف، ومع ذلك يجادلون في ذوق الشعر، على حدّ تعبيرهم بنفس الجد الذي يجادلون به في توافه الأمور، كذوق الألعاب البهلوانية أو ألوان الخمر المتباينة"[٣].

وذهب العقاد إلى أنَّ الشعر لا يقصد به الإقناع، بل يقصد به التأثير، فهو صناعة توليد عواطف القارئ بوساطة الكلام، والشاعر كل من يعرف أساليب توليد العواطف بهذه الواسطة، فيستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث تواً في نفس القارئ ما يقوم

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٩٠. وينظر: دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٣٢٥.

[٢] – السادات. جيهان: **(أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين)**، ص/١١٨.

[٣] – دياب. عبد الحي: **(عباس العقاد ناقداً)**، ص/٣٢٥-٣٢٦.

بخاطر الشاعر من الصور الذهنية[1]. ثم أجمل العقاد ذلك في عبارة راجت رواجاً كبيراً هي: "الشاعر هو من يَشْعر ويُشْعَر"[2].

إنَّ أهم وظائف الشعر التعبير عن مشاعر الشاعر التي قد تقتصر عليه وحده، وقد تمثل مشاعر جماعة من البشر أو البشرية كلها، وذلك التعبير يبعث الراحة في نفس الشاعر الجائشة بالأحاسيس، يقول العقاد: "إنَّ التعبير عن النفس يجتمع فيه عندي تحقيق وجودها ومتعتها واستكناه حقيقتها وحقيقة ما حولها، فالتعبير عن النفس هو الأدب في لبابه"[3]. وأكد في تضاعيف حديثه عن البارودي أنَّك إذا استعرضْت ديوانه كلّه فلن ترى فيه "بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة والخاصة، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرخوه، وهذه آية الشاعرية الأولى، لأنَّ الشعر تعبير، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية"[4].

وكلام العقاد هذا ينسجم ومدرسة الشعر الرومانسي التي امتازت بالتعبير، وأطلق عليها اسم مدرسة التعبير التي بدأت وضع أولى ملامحها متكئة على الدور الجديد الذي أصبحت تلعبه الذات في مجال الرؤية والإدراك، فما دامت "عين الباطنة هي أداة المعرفة، فإنَّ الفن حتماً يجب أن يكون صورة باطنية لصاحبه الذي يأخذ حين يأخذ يراعه ليلبي دعوة صوت داخلي، وفي هذا يتشابه الشعر مع الروح في أنَّ الهامَّ في كليهما العالم الداخلي لا العالم الخارجي"[5].

وما سبق يذكرنا بمواقف الرومانسيين الغربيين، ولا سيما كولردج الذي ذهب إلى أنَّ الشاعر أهلٌ للتعبير عن حقائق الوجود وخلجات النفوس، تعبيراً حياً ممتعاً جملة وتفصيلاً،

---

[1] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)**، ص/٢٠.

[2] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٩٠. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(خلاصة اليومية والشذور)** ص/١٠، ١٦٧.

[3] – العقاد. عباس محمود: **(يسألونك)**، ص/٣٤. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(ردود وحدود)**، ص/٢٨، ٣١،٤٥.

[4] – العقاد. عباس محمود: **(شعراء مصر وبيئاتهم)**، ص/١٣٣،١٤٠.

[5] – اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة تأصيلية في تياراته الفنية)**، ص/٦٠-٦١.

شرط أن يكون معبراً بحرارة، وأما الشعر عند ماثيو أرنولد فهو أمتع وأكمل صورة من صور التعبير يمكن أن تصل إليها الكلمات الإنسانية، وهو أكمل كلام نطق به الإنسان[١].

ولعل قائلاً يقول: وما الجديد في ذلك؟ ما الفرق بين النظرة الرومانسية والنظرة الاتباعية إذا كانت كل منهما دعوة للنسخ عن شيء أو محاكاته؟ هل يمكن الاختلاف في أنَّ إحداهما نَقْلٌ عن الخارج، وأخراهما نقل لما في الداخل، ويكون الرومانسيون في هذه الحالة بدلا من أن يسموا النوع باسمه المباشر الصريح سموه بتسميات كثيرة ودعوه بمصطلحات لا تخرج دلالتها عن دلالة النقل؟ قد يكون ذلك صحيحاً، ولكن علينا ألا ننسى أنَّ الشاعر الرومانسي لا يكتفي بمجرد النقل عن الداخل كما كان الشاعر الاتباعي يفعل حين ينقل عن الخارج، لأنَّه يخضع مادته الغفل لتحوير أو لاختيار معقد، وهذا فرق أساسي بين ضربين من المحاكاة: محاكاة تقتصر على الخارج ومحاكاة ترتبط بالداخل، ومع ذلك فإنَّ نعيم اليافي يذهب إلى أنَّ استعمال لفظة المحاكاة في مجال الشعر الرومانسي ضرب من العبث، وربما كان من الأفضل أن ننصرف عنها لنؤكد ارتباط هذا الشعر بالذات ارتباطاً وثيقاً أشار إليه غوته في تفريقه الشهير بين الاتباعية والرومانسية على أساس الموضوعية والذاتية[٢].

وقد حدد العقاد في مقدمة كتابه: (مطالعات في الأدب والحياة) وظيفة الأدب ومهمة الشعر الذي هو جنس من أجناس الأدب في رؤيا تدل على أنَّ مزاج العقاد مزاج شاعر نظر إلى الأدب ونبَّه إلى اجتناب الأخطاء التي شاعت حول مفهومه، يقول: "قبل أن نخوض في تعريف الأدب الصادق وبيان الوجه الذي يجب أن يفهم عليه في هذا الجيل، ينبغي أن ننبه إلى اجتناب خطأ شائع يضل كل تقديره، ويفسد كل تعريف، ولا ينفع الواقعين فيه اطلاع ولا إدمان نظر، وليس بتأتي درس صالح لأي باب من أبواب الأدب قبل الخلاص من آفته وانتزاع كل أثر عالق بالذهن من آثاره. ذلك الخطأ هو النظر إلى الأدب كأنَّه وسيلة للتلهي

---

[١] - ينظر: السادات. جيهان: **(أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين)**، ص/٢٣٤.

[٢] - اليافي. نعيم: **(الشعر العربي الحديث: دراسة تأصيلية في تياراته الفنية)**، ص/ ٦٠-٦١.

والتسلية فإنَّه هو أسّ الأخطاء جميعاً في فهم الآداب، والفارق الأكبر بين كل تقدير صحيح وتقدير معيب في نقدها وتمحيصها"[١].

ويمضي العقاد في تبيان ذلك الخطر الذي ينتج من اعتبار الأدب ملهاة وتسلية ذاهباً إلى أنَّه هو الذي يصرفه عن عظائم الأمور ويوكله بعواطف البطالة والفراغ، لأنَّ العواطف أشبه بالتلهي وأقرب إلى الأشياء التي لا خطر لها ولا مبالاة بها "وماذا يرجى من البطالة والفراغ غير السخف والمجانة وفضول الكلام؟"[٢].

وذهب إلى أنَّ الناس يختلفون على الأدب: هل يطلب للفائدة أو يطلب للمتعة الفنية، وأنَّ إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويجعله معنى شعرياً تهتز له النفس[٣]، وقال عن الشعر بأنَّه ليس "من الفكاهة العاجلة والترفيه عن الخواطر... ولا تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات، ولكن يعين الأمة أيضاً في حياتها المادية والسياسية، وهو منبه للنفوس، وباعث لخامدها، به تتيقظ المشاعر، وتتحرك العواطف، وتؤذن بالنبضات والثورات والنهضات في الأمم"[٤].

وإحدى وظائف الشعر تظهر في معالجة العواطف الإنسانية لتحقيق سعادة الإنسان، يقول العقاد: "والشعر بهذه المثابة باب كبير من أبواب السعادة، بل إنَّ السعادة... لا تدخل إلى القلوب إلا من بابه، فإنَّه ما من شيء في هذه الدنيا يسر لذاته أو يحزن لذاته، وإنَّما تسرُّ الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهيئات، وتكيفها الأذهان من الصور"[٥]. ويذهب العقاد هنا مذهب وردذورث بأنَّ وظيفة الشعر معالجة العواطف الإنسانية لتحقيق سعادة

---

[١] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/١. وينظر: العقاد. عباس محمود: **(مراجعات في الآداب والفنون)**، ص/٢٢.

[٢] – المصدر السابق والصفحة.

[٣] – ينظر: العقاد. عباس محمود: **(عابر سبيل)**، ص/٣٧٧.

[٤] – العقاد. عباس محمود: **(ردود وحدود)**، ص/٣٦٥.

[٥] – العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٩١-٢٩٢.

الإنسان، ومذهب هازلت بأنَّ الشعر كان مصدر سعادة البشرية على مر العصور، ومذهب شلي بأنَّ الفنون تساهم في إسعاد الإنسان والوصول به إلى الكمال[١].

والشعر في مفهوم العقاد وحي وليس صناعة، وهو إلهام شأنه شأن الفن، ولا ينطق عن الهوى إنْ هو إلا وحي يوحى[٢]، وفي ذلك يقول شعراً[٣]:

الشعرُ من نَفس الرحمنِ مقتبس   والشاعر الفذُّ بين الناسِ رحمانُ

والتعبير عن الشر عند العقاد غير الشر في ذاته، وذهب إلى أنَّه لا يجوز أن نصف شاعراً بأنَّه شرير إلا إذا أعماه ولعه بالشر عن الخير وحجب عنه الكمال. وتساءَل: إذا كان الشر والجمال قد اجتمعا كثيراً في الطبيعة والحياة، فلماذا لا يجتمعان كثيراً في الشعر والفنون؟ وعلى الرغم من ذلك ينهى العقاد الشاعر عن الاستغراق في الشر. لأنَّنا إذا كنا أجزنا للشاعر أن يتخذ الشر موضوعاً في بعض الأحيان، فإنَّنا لا نبرئه من تهمة المسخ والانحراف، حين ننظر في شعره فلا نرى فيه إلا الشر والقبح والخوف والانقباض. وعندئذ نقول: إنَّه شاعر يصف ما يحسه ويجيد وصفه، ثم نقول: إنَّه يحس هذا دون غيره؛ لأنَّه ممسوخ منحرف منقوص الحظ من العبقرية والحياة، وخلص العقاد إلى أنَّ الفيصل في هذه القضية هو الصدق[٤].

---

[١] - ينظر: السادات. جيهان: **(أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين)**، ص/٢٤٣.

[٢] - ينظر: العقاد. عباس محمود: **(مطالعات في الكتب والحياة)**، ص/٢٩٠.

[٣] - العقاد. عباس محمود: **(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)**، ص/٦٢.

[٤] - المصدر نفسه والصفحة.

خاتمة:

إنَّ البحث في مفهوم الجمال هو موضوع دراسة علم الجمال، والقضايا التي تناولناها في هذه الدراسة تمثل الرؤيا الجمالية في فكر العقاد. وإنَّ دراسة نظرية المعرفة، ومفهوم الجمال، والأدب وقضاياه الجمالية، هي في إطار علم الجمال، لأنَّها قضايا فلسفية بما تؤديه من وظائف معرفية تزوّد المتلقي بالثقافة اللازمة لبناء عقله، ونقله من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل بأسلوب جمالي وفني.

ومن البدهي القول: إنَّ الرؤيا الجمالية عند العقاد لم تكن معزولة عن فكره بشكل عام، بل هي نتيجة له، ومن خلال هذه النتيجة يمكننا التعرف إلى المقدمات التي ولَّدتها، ولذلك فإنَّ دراسة الرؤيا تقتضي عدم إهمال هذه المقدمات التي ساهمت في تكوين تلك الرؤيا الجمالية، ذلك أنَّ العلاقة جدلية بين مفهومات المعرفة والجمال والأدب، وهي علاقة تقوم على الوجود الإنساني في إطار الواقع الاجتماعي الثقافي، فوجود هذه المفهومات مرتبط بوجود المجتمع، والحديث عن علم الجمال يعني الكلام على العلاقات الإنسانية الجمالية مع الواقع، ومن ثمَّ فدراسة مفهوم الجمال في مجتمع ما مرتبط ارتباطاً وثيقاً بدراسة التطور الاجتماعي التاريخي لهذا المجتمع.

وقد اشتملت الرؤيا الجمالية في فكر العقاد على قضايا علم الجمال الأساسية، وكانت واضحة المعالم متماسكة لا اضطراب فيها، ويمكن من خلالها صوغ أسس جمالية عربية ننطلق منها في تأسيس علم جمال عربي معاصر يخدم الواقع الإبداعي، ويعمل على تجاوز أزمة الهُوِيّة التي يعانيها، منطلقاً من الأسس الاجتماعية والثقافية، وكلّ ما يتدخل في صياغتها وتطورها من عوامل اقتصادية وسياسية وحضارية، كما تنطلق من علاقة الفرد بالمجتمع والحياة، ومن تأثير ذلك كله في أساليب الإبداع الفني.

إنَّ الرؤيا الجمالية في فكر العقاد هي نتيجة ثقافته العالمة وغير العالمة ضمن الواقع الثقافي الاجتماعي، فقد استطاع العقاد معرفة هذا الواقع الثقافي الاجتماعي والسياسي، وتفاعل معه، وحاول التأثير فيه، فصدر عن ثقافة اجتماعية أصيلة، وسدّ هوة بين ثقافته

الغربية وثقافة مجتمعه، ولم يقم بإسقاط ثقافة مخالفة. فكتابات العقاد في إحياء الثقافة العربية الإسلامية ورجالاتها تهدف إلى ربطها بالحياة المعاصرة، واستلهام الطموح من هذا الماضي، بمعنى أنَّ إحياء التراث هو تحريض للواقع الاجتماعي الثقافي.

وأظهرت الدراسة أنَّ العقاد لم يكن منعزلاً عن التيارات التاريخية السياسية والثقافية الاجتماعية، فهو لم يكن منفعلاً بها فقط بل كان فاعلاً، اتخذ إزاءها موقفاً جمالياً معرفياً، وجسّده في سعيه للتوفيق بين الثقافتين الغربية الوافدة والعربية الأم مجسداً الأصالة والمعاصرة في آن معاً.

وتميز العقاد بخصوصية تنبع من فكره هو نفسه في ضوء ثقافته العالمة وغير العالمة، ودافع عن أهمية الحرية في النشر ومناقشة الآراء، سواء أكان هذا في ميدان التراث أم الفكر العربي المعاصر أو الفكر العالمي المترجم على السواء.

وتميزت كتاباته بالأصالة من خلال فهمه التراث العربي الإسلامي واستيعابه، كما تميزت شخصيته بالقدرة على الدراسة والموازنة واستنباط الجديد المستقل، والمرتكز على أسس منهجية، وتميزت هذه الكتابة بالمعاصرة لكونه فهمَ التيارات الفكرية في عصره، وردّها إلى جذورها المعرفية مع فهم عميق للعوامل المختلفة وراء هذا الفكر على الرغم من اختلافنا معه في تفسير بعض التيارات المعاصرة له.

وأظهرت الدراسة في فصل نظرية المعرفة أنَّ العقاد أعطى مفهوماً عاماً لطبيعة المعرفة لا يخرج عن مفهومها في الفكر العربي الإسلامي، فمصادر العقاد في طبيعة المعرفة هي الثقافة العربية الإسلامية مع الاستفادة من ثقافة عصره، وسعى إلى الوصول بالإنسان إلى مرتبة يكون فيها أكثر وعياً بوجوده، وأكثر تحضراً وجمالاً في تعامله مع كل ما في الكون، تعاملاً يجعله مؤهلاً لوظيفة الإنسان المستخلف في الأرض.

أما في مفهوم الجمال، فبدا أنَّ العقاد متأثر بالفكر الغربي للجمال، فقد نقل عن الغربيين الآراء الجمالية عن طريق قراءته لكتب علم الجمال في لغاتها الأم أو ما ترجم منها، ولم يعرف في زمانه أي دراسة جمالية تأصيلة لمفهوم الجمال العربي الإسلامي، فقد بحث العقاد، بحسب اعترافه، في المكتبات آنئذٍ عن كتاب باللغة العربية في علم الجمال وفلسفته فلم يجد.

بيد أنَّ الأفكار الجمالية الغربية التي جاءنا بها لا تتعارض مطلقاً مع الفكر العربي الإسلامي، وكانت آراؤه أقرب إلى مفهوم الجمال المعاصر. فهو لم ينطلق من رؤى خيالية بل كان في طرحه هذه الآراء لا يخرج عن الواقع الاجتماعي الثقافي في البيئة العربية.

وأظهرت الدراسة أنَّ العقاد ساهم في نقل الفكر الجمالي، وعرض بعض أفكار علماء الجمال في القديم والحديث، وهو في رؤيته الجمالية يربط بين الشعر وقيم الحق والخير والجمال التي ترتبط عنده بفكرة الحرية.

ويقدم العقاد الحرية على الجمال، ولا يُستبعد أن يكون قد تأثر بأفكار شيللر الجمالية، وإنْ لم يشر في كتاباته الجمالية من قريب أو بعيد إلى هذا.

أما رؤيته لمفهوم الجلال فقد كانت متأثرة بآراء من سبقه من علماء الجمال، ولاسيما إدموند بيرك، ولم يكن العقاد مبدعاً في تنظيره لهذا المفهوم، فحديثه عنه حديث عام لا يرقى إلى مستوى ما كتبه علماء الجمال، وإنْ كانت ميزة العقاد هنا أنَّه من أوائل الكتاب العرب الذين اهتموا بمفهوم الجلال في الفكر العربي المعاصر.

وأظهرت الدراسة أنَّ فلسفة الجمال لديه تُعْنَى بالقبح قدر عنايتها بدراسة الجمال، فقد عدَّها العقاد قيمة إيجابية تطلب لذاتها، وهدفاً يسعى الفنان بإرادته إلى تحقيقه في عمله الفني، وجعل العقاد القبح قيمة في فلسفة الجمال بل نوعاً من أنواعه.

وفي الحديث عن جمال الجسد الإنساني رأى العقاد فيه ثلاثة نماذج هي: العصري، والعربي، واليوناني، وهذه النماذج لا محيد عنها لدى دراسة هذا الجمال في رأيه.

وأظهرت الدراسة أنَّ موقف العقاد من الفن الحديث موقف متماسك، فمطلبه من الفن مطلب الصدق وما يقتضيه من وضوح الفهم واستقامة البناء واستواء القواعد والمقاييس، وهذا ما جعله يقف موقف الرفض من كل عمل فني لا يقوم على قاعدة، أو يُغَلِّب الغموض على الوضوح والفهم أو يضطرب فيه إدراك المعاني، فالأشكال في نظره لا تعجبنا وتجمل في نفوسنا إلا لمعنى تحركه فينا، أو لمعنى توحي إليه.

وقد أظهرت الدراسة أنَّ العقاد كان من أكثر المتكلمين العرب على الأدب ونظريته في مطلع القرن العشرين، فقد اهتم باللغة، أداة الفن الأدبي، وقضاياها وتطورها التاريخي

والاجتماعي، واحتفى بالمعنى وقدَّمه على اللفظ، وحين كان يضطر إلى الاختيار بين الشكل والمضمون أو بين اللفظ والمعنى كان يقدم المعنى على اللفظ من دون التخلي عن عناصره الثابتة من وزن وقافية، وهذا أمر يفهم بالمماثلة القائمة بين ازدواجية اللفظ والمعنى وازدواجية الوجود الإنساني، فموقف العقاد في تقديم المعنى على اللفظ يماثل موقفه في تقديم جوهر الإنسان على عَرَضه، فالمعاني في النفوس كائنة، والألفاظ دلالات عليها، والمعاني جواهر والألفاظ مادتها وشكلها.

ولا ينكر العقاد التجديد في الوزن والقافية، بل يدعو إليه من غير تقليد، وقد رفض دعوات الخروج على الوزن والقافية، أو التحرر منهما باسم التجديد، وبيَّن تأثرها باتجاهات الشعر الأوربي الحديث ومذاهبه.

وقد استفاد العقاد من النقاد الرومانسيين في حديثه عن ماهية الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية والحركة الداخلية فيها، فأهم وظائف الشعر التعبير عن مشاعر صاحبه التي قد تقتصر عليه وحده، وقد تمثل مشاعر جماعة من البشر أو البشرية كلها، وذلك التعبير يبعث الراحة في نفس الشاعر الجائشة بالأحاسيس، وهذا ما ينسجم ونظرية الشعر الرومانسي التي امتازت بالتعبير، بحسب تسميته التي أطلقها على هذه المدرسة، التي بدأت وضع أولى ملامحها متكئة على الدور الجديد الذي أصبحت تلعبه الذات في مجال الرؤية والإدراك.

إنَّ دعوة العقاد إلى التجديد الأدبي كانت تنادي بتحقيق الاتصال بين الأدب العربي الحديث والأدب القديم في عصوره الزاهية من جهة، وإلى الاتصال بالآداب العالمية الحديثة من جهة أخرى، وهي دعوة تأصيلية معاصرة لا تلغي الماضي ولا تكتفي بالحاضر، بل تجمع بينهما، على حين كانت، على سبيل المثال، دعوة سلامة موسى إلى البدء من جديد في الأدب ورفض القديم هي دعوة تغريبية تهدف إلى هجر الثقافة العربية، وهذا ما يخدم المصالح الغربية في السيطرة على الثقافة العربية العالمة منها وغير العالمة.

ويمكننا القول: إنَّ البنية الأساسية التي تثبت أصالة الرؤيا الجمالية في فكر العقاد هي المعرفة التي انطلق العقاد منها إلى مفهومي الجمال والأدب، فالمعرفة لا يمكن تجاهلها أو الغض من شأنها، إضافة إلى واقعه الاجتماعي الثقافي الذي كوّن تلك الرؤيا.

لقد جاءت آراء العقاد في مفهومي الجمال والأدب نظرات غربية في رداء إسلامي، فقد أخذ من الثقافة الغربية الجديدة الوافدة واستوعبها، وفي الوقت نفسه حافظ على الثقافة العربية (العالمة) وجمع بينهما في رؤيا معرفية وعت حقيقة الماضي ولم تستخفَّ به، كما وعت حقيقة الحاضر ولم تغفل عنه، وبذا اكتسب قيمة موضوعية حددت رؤيته الجمالية للواقع الثقافي الاجتماعي، فبقدر ما يعي المبدع الواقع تكون رؤاه أكثر وضوحاً.

وقد استطاع العقاد أن يوازن بين الأصالة والمعاصرة، وانطلق في تحديث ذاته من مبدأ الحفاظ على الأصالة العربية الإسلامية، ولم يتبنَّ نظماً غربية تقوده إلى تغريب المجتمع وانهياره من الداخل.

وبدهي أنَّ إقامة التوازن بين الأصالة والمعاصرة يجعل العمل الفني معبراً عن الواقع الذي يصدر عنه، لأنَّه يعبّر عن هموم وقضايا تهمُّ الثقافة الاجتماعية، وبذلك يبدو منسجماً مع هذه الثقافة. أمّا حين يصدر المبدع عن ثقافة غريبة مخالفة لمواقف تلك الثقافة من الله والإنسان والكون فإنَّ هذا الأمر سيؤدي إلى شرخ في شخصية المبدع، وإلى انفصام في العلاقة بين العمل الفني والمتلقي.

إنَّ دراسة عدة رؤى جمالية عربية معاصرة يمكن أن تشكّل في نهاية المطاف مفهوماً جمالياً عربياً معاصراً. ويجب أن تنطلق تلك الدراسة من الواقع الاجتماعي ومن الثقافة العالمة وغير العالمة، وأن تبتعد عن التأثيرات الأجنبية إلا ما كان منها منسجماً مع ثقافتنا الاجتماعية المرتكزة على التراث الذي يعدُّ امتداداً لها، ومن ثمَّ نستطيع صياغة مفهوم جمال عربي نظري يحدد أسس رؤيا جمالية تتسم بالأصالة والمعاصرة معاً.

مصادر الرسالة ومراجعها

- **القرآن الكريم.**

أولاً - المصادر:

- **العقاد. عباس محمود:** ***(آراء في الآداب والفنون)،*** الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، بيروت، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(ابن الرومي: حياته من شعره)،*** دار الهلال، عدد٢١٤، القاهرة، ١٩٦٩م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(أبو الشهداء الحسين بن علي)،*** دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٩م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(أثر العرب في الحضارة الأوربية)،*** المجموعة الكاملة، المجلد ١٠، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٨م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(أشتات مجتمعات في اللغة والأدب)،*** دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٣م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(أفيون الشعوب)،*** المجموعة الكاملة، المجلد ١٣، دار الكتاب اللبناني، بيروت ودار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٩١م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(الله)،*** دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٨م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(أنا)،*** دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٧١م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(الإنسان في القرآن الكريم)،*** المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دون تاريخ.

- **العقاد. عباس محمود:** ***(إبليس)،*** كتاب الهلال، العدد ١٩٢، القاهرة، ١٩٦٧م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(الإسلام دعوة عالمية)،*** دار الهلال، عدد ٢٣٧، ١٩٧٠م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(أعاصير مغرب)،*** ضمن مجموعة خمسة دواوين للعقاد، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(بحوث في اللغة والأدب)،*** مكتبة غريب، القاهرة، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(بعد الأعاصير)،*** ضمن مجموعة خمسة دواوين للعقاد، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(بين الكتب والناس)،*** دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(التفكير فريضة إسلامية)،*** دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧١م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين)،*** المجموعة الكاملة، المجلد ١٠، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٨م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(الحكم المطلق في القرن العشرين)،*** المجموعة الكاملة، المجلد ١٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة،١٩٩١م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(حياة قلم)،*** دار الهلال، القاهرة، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(خلاصة اليومية والشذور)،*** دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٠م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية)،*** مكتبة غريب، مصر، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(الديمقراطية في الإسلام)،*** دار المعارف، القاهرة،١٩٧١م.

- **العقاد. عباس محمود:** ***(دين وفلسفة وفن)،*** الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود والمازني. إبراهيم عبد القادر:** ***(الديوان في النقد والأدب)،*** دار الشعب، القاهرة، ط٤، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(رجال عرفتهم)،*** دار الهلال، العدد١٥١، القاهرة، ١٩٦٣م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(ردود وحدود)،*** دار حراء، القاهرة، ١٩٦٩م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(رواية قمبيز في الميزان)،*** مطبعة المجلة الجديدة، القاهرة، ١٩٥٩م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(ساعات بين الكتب)،*** المجموعة الكاملة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، المجلد السادس والعشرون، ١٩٨٤م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(سعد زغلول: سيرة وتحية)،*** دار الشروق، القاهرة، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(شاعر الغزل)،*** دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي)،*** دار النهضة، القاهرة، ١٩٦٥م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(الشيوعية والإنسانية في شريعة الإسلام)،*** دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٣م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(الصهيونية العالمية)،*** المجموعة الكاملة، المجلد ١٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة،١٩٩١م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(على الأثير)،*** دار الفكر العربي، بيروت، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(عيد القلم ومقالات أخرى)،*** تحرير: الحساني حسن عبد الله، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، دون تاريخ.

- **العقاد. عباس محمود:** ***(الفصول)***، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(فلاسفة الحكم في العصر الحديث)***، المجموعة الكاملة، المجلد ١٤، دار الكتاب اللبناني، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(الفلسفة القرآنية)***، دار الهلال، عدد٢٢٩، القاهرة، مصر، ١٩٧٠م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(فنون وشجون)***، دار الجيل، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(في بيتي)***، سلسلة اقرأ ٣٣، تصدرها دار المعارف، القاهرة، آب، ١٩٤٥م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(القرن العشرون ماكان وما سيكون)***، المجموعة الكاملة، المجلد ١٠، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٨م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(قيم ومعايير)***، دار الجيل، بيروت، دون تاريخ.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(لا شيوعية ولا استعمار)***، كتاب الهلال، القاهرة،١٩٥٧م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية)***، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(ما يقال عن الإسلام)***، كتاب الهلال، العدد١٨٩، ١٩٦٦م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(المرأة ذلك اللغز)***، إعداد: عامر العقاد. دار الكتاب العربي، بيروت،،١٩٧٠م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(مراجعات في الآداب والفنون)***، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٦م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(مطالعات في الكتب والحياة)***، المطبعة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٢٤م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(مطلع النور)***، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٠م.

- **العقاد. عباس محمود:** ***(هتلر في الميزان)،*** المجموعة الكاملة، مجلد ١٤، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة،١٩٩١م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(هذه الشجرة والإنسان الثاني)،*** دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧١م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(وحي الأربعين)،*** ضمن مجموعة خمسة دواوين للعقاد، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.
- **العقاد. عباس محمود:** ***(يوميات)،*** دار المعارف، القاهرة، ج٢،١٩٦٤م.

ثانياً ـ المراجع:

- إبراهيم. زكريا: (فلسفة الفن في الفكر المعاصر)، مكتبة مصر، ١٩٦٦م.
- إبراهيم. زكريا: (مشكلة الفلسفة)، مكتبة مصر، القاهرة، دون تاريخ.
- ابن ثابت. حسان: (ديوان حسان بن ثابت) تحقيق: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤م.
- ابن جعفر. قدامة: (نقد الشعر)، ضبطه وشرحه: محمد عيسى منون، مطبعة المليجية، القاهرة، ط١، ١٩٣٤م.
- ابن الحجاج. الإمام مسلم: (صحيح مسلم)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، عام ١٣٧٤هـ.
- ابن الخطيب، لسان الدين: (روضة التعريف بالحب الشريف)، تحقيق: محمد الكتاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠م.
- ابن خلدون. عبد الرحمن: (مقدمة ابن خلدون)، مطبعة العامرية، مصر ١٣٢٧هـ.
- ابن زهير. كعب: (ديوان كعب بن زهير)، صنعة الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكّري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950م.
- ابن عربي. محيي الدين محمد بن على الطائي: (رسائل ابن عربي: كتاب الجلال والجمال)، تحقيق: محمد شهاب الدين العربي، تقديم: محمود الغراب، بيروت، دار صادر، ط١، ١٩٩٧ م.
- ابن عربي. محيي الدين محمد بن على الطائي: (كتاب الجلال والجمال)، حققه وضبطه وقدم له: عبد الرحيم مارديني، دار آية ودار المحبة، بيروت، دمشق، ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.

- ابن مسكويه، الشيخ الإمام الحكيم أبي علي: (الفوز الأصغر)، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٣١٩هـ.
- ابن منظور. جمال الدين: (لسان العرب)، دار صادر، بيروت، دون تاريخ.
- أدونيس. علي أحمد سعيد: (الثابت والمتحول: صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط٤،١٩٨٣م.
- أدونيس. علي أحمد سعيد: (مقدمة للشعر العربي)، دار العودة، بيروت، ط٤،١٩٧١م.
- أرسطوطاليس: (فن الشعر) ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.
- إسلام. عزمي: (جون لوك)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٦٨م.
- الأصفهاني. الراغب: (المفردات في غريب القرآن)، دار المعرفة، بيروت، دون تاريخ.
- أفلاطون: (جمهورية أفلاطون)، ترجمة: حنا خباز، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة، ١٩٢٩م.
- الألوسي، محمود: (روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون تاريخ.
- أوفيسيانيكوف. م، وسمير نوفا. ز: (موجز تاريخ النظريات الجمالية)، ترجمة: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.
- أمين. أحمد ومحمود. زكي نجيب: (قصة الفلسفة اليونانية)، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠م.
- الأيوبي. فاطمة محمود: (نظرية الخيال بين العقاد وكوليردج: دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة القاهرة، كلية الآداب قسم اللغة العربية، ٢٠٠٢م.
- باروت. محمد جمال: (الشعر يكتب اسمه)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٨١م.

- بدوي. عبد الرحمن: (كولردج)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.
- البشري، طارق: (الحركة السياسية في مصر: ١٩٤٥- ١٩٥٢م)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.
- بلوز. نايف: (علم الجمال)، دمشق، منشورات جامعة دمشق، ١٩٩٤م.
- البوطي. محمد سعيد رمضان: (كبرى اليقينات الكونية: وجود الخالق والمخلوق)، دار الفكر، دمشق،١٩٩٧م.
- بهنسي. عفيف: (سقراط)، دار المعارف، مصر، ١٩٤٩م.
- البيهقي، أحمد بن الحسين: (كتاب الأسماء والصفات)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون تاريخ.
- تشيرنيشفسكي. نيكولاي غفريلوفتش: (علاقات الفن الجمالية بالواقع)، ترجمة: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣م.
- التوحيدي. أبو حيان: (الإمتاع والمؤانسة)، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، دون تاريخ.
- توفيق. سعيد: (مداخل إلى موضوع علم الجمال)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢م.
- التونسي. محمد خليفة: (فصول من النقد عند العقاد)، دار الهنا، مصر، دون تاريخ.
- جابر. يوسف: (قضايا الإبداع في قصيدة النثر)، دار الحصاد، دمشق، ط١،١٩٩١م.
- الجابري. محمد عابد: (إشكاليات الفكر العربي المعاصر)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٠م.
- الجرجاني. عبد القاهر: (أسرار البلاغة)، صححه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، دون تاريخ.

- الجرجاني. عبد القاهر: (دلائل الإعجاز)، صححه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٣٣١هـ.
- جماعة من الأساتذة السوفييت: (أسس علم الجمال الماركسي اللينيني)، ترجمة: فؤاد المرعي، تدقيق : عدنان جاموس، دار الجماهير العربية، دمشق، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.
- الجوزو. مصطفى: (مصطفى صادق الرافعي: رائد الرمزية المطلة على السوريالية)، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٥م.
- جونسن . ر. ف: (موسوعة المصطلح النقدي: الجمالية)، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٨٣م.
- الجيلي. عبد الكريم: (الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٧٠ م.
- حسين. طه: (حديث الأربعاء)، دار المعارف، مصر،ج٣،١٩٥١م.
- حسين. طه: (في الأدب الجاهلي)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.
- حسين. محمد محمد: (الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر)، مؤسسة الرسالة، بيروت،ج٢، ١٩٨٣م.
- حمر العين. خيرة: (جدل الحداثة في نقد الشعر العربي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م.
- داروين. تشارلز: (أصل الأنواع)، ترجمة: إسماعيل مظهر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، بغداد، ١٩٧١م.
- دندي. محمد إسماعيل: (حداثتنا الشعرية: مفهومها وإشكالاتها)، دار معد، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
- الدسوقي. عبد العزيز: (جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧م.

- دياب. عبد الحي: (عباس العقاد ناقداً)، دار الشعب، القاهرة، دون تاريخ.
- ديتشس. ديفد: (مناهج النقد الأدبي: بين النظرية والتطبيق)، ترجمة: محمد يوسف نجم، مؤسسة فرانكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٦٧م.
- الديدي. عبد الفتاح: (عبقرية العقاد)، مصر، ١٩٨١م.
- دي كوسبني. أنطوني ومينوج. كنيث: (مقدمة أعلام الفلسفة السياسية المعاصرة)، ترجمة: نصار عبد الله الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،١٩٨٨م.
- ديورانت. ولْ: (قصة الفلسفة)، ترجمة: فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٩م.
- الرافعي. عبد الرحمن: (ثورة ١٩١٩)، القاهرة، ١٩٤٦م.
- الرافعي، مصطفى صادق: (ديوان الرافعي)، مطبعة الجامعة بالاسكندرية، ١٩٠٤م.
- الرافعي. مصطفى صادق: (وحي القلم)، ضبطه: محمد سعيد العريان، دار الكتاب العربي، بيروت، دون تاريخ.
- الربيعي. محمود: (في نقد الشعر)، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.
- الزركشي. محمد عبد الله: (اللآلئ المنثورة في الأحاديث المشهورة)، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦م.
- زقزوق. محمد حمدي: (تمهيد للفلسفة)، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٩م.
- الزنيدي. عبد الرحمن: (مصادر المعرفة في الفكر الديني والفلسفي)، مكتبة المؤيد، الرياض،١٩٩٢م.
- زيدان. محمود: (نظرية المعرفة عند مفكري الإسلام وفلاسفة الغرب المعاصرين)، دارالنهضة، بيروت، ١٩٨٩م.
- زينو. حسن: (التطور والإنسان)، دار الدعوة، بيروت، ١٩٧١م.
- السادات. جيهان: (أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦.

- سانتيانا. جورج: (الإحساس بالجمال)، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: زكي نجيب محمود، مكتبة الأسرة، القاهرة،٢٠٠١م.
- ستيس. ولتر: (معنى الجمال)، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- سليمان. فتح الله أحمد: (الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية)، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.
- سوريو. إيتيان: (الجمالية عبر العصور)، ترجمة: ميشال عاصي،منشورات عويدات، ط١، بيروت، ١٩٧٤م.
- السيد أحمد. عزت: (تمهيد في علم الجمال) جامعة تشرين، كلية الآداب، ٢٠٠٨م.
- الشايب. أحمد: (الأسلوب: دراسة بلاغية تحـليلـية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٧٦م.
- شرف. عبد العزيز: (عصر العقاد: صفحات مطوية من حياة العقاد الصحفية)، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، دون تاريخ.
- شكري. عبد الرحمن: (ديوان عبد الرحمن شكري)، دار المعارف، الاسكندرية، ١٩٦٠م.
- شكري. عياد: (أرسطوطاليس في الشعر)، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
- الشكعة. مصطفى: (مصطفى صادق الرافعي: كاتباً عربياً ومفكراً إسلامياً)، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣م.
- شوقي. أحمد: (الشوقيات) مطبعة الاستقامة، مصر، ١٩٥٠م.
- شيللر. فردريش: (رسائل في التربية الجمالية للإنسان)، ترجمة: إلياس حاجوج وفاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠م.
- صبحي. محيي الدين: (الرؤيا في شعر البياتي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٦م.

- الصدّيق. حسين: (مقدمة في نظرية الأدب العربي الإسلامي)، مطبوعات جامعة حلب، ١٩٩٤م.
- الصدّيق. حسين: (الإنسان والسلطة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١م.
- الصدّيق. حسين: (فلسفة الجمال ومسائل الفن:عند أبي حيان التوحيدي)، دار القلم العربي، دار الرفاعي، حلب، ٢٠٠٣م.
- الصديق. حسين و كليب. سعد الدين: (مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين)، جامعة حلب، كلية الآداب، ط١، ٢٠٠٦م.
- صليبا. جميل: (المعجم الفلسفي)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.
- ضيف. شوقي: (مع العقاد)، سلسلة اقرأ ٢٥٩، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م
- الطبراني. سليمان بن أحمد أبو القاسم: (المعجم الكبير)، تحقيق: حمدي بن عبده، الناشر مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، ط٢، ١٩٨٣م.
- الطويل. توفيق: (أسس الفلسفة)، دار النهضة العربية، القاهرة، دون تاريخ.
- العالم. محمود أمين وأنيس. عبد العظيم: (في الثقافية المصرية)، دار الفكر، بيروت،١٩٥٥م.
- عبد الحميد. محمد محيي الدين: (شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي)، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥م
- عبد النور. جبّور: (المعجم الأدبي)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.
- عبّود. شلتاغ: (الأدب والصراع الحضاري)، دار المعرفة، دمشق، ١٩٩٥م.
- عدره. غادة المقدم: (فلسفة النظريات الجمالية)، جروس برس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٦م.
- عساف. عبد الله: (الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا: تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينيات في سورية)، دار دجلة، القامشلي، ١٩٩٦م.

- العشماوي. محمد زكي: (فلسفة الجمال في الفكر المعاصر)، دار النهضة العربية، بيروت،١٩٨١م.
- العقاد. عامر: (معارك العقاد السياسية)، دار الجيل، بيروت،١٩٧٣م.
- غربال. محمد شفيق: (الموسوعة العربية الميسرة)، طبعة دار الشعب، القاهرة، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٧٢م.
- الغَزَّالي. أبو حامد: (إحياء علوم الدين)، دار الفكر، بيروت، دون تاريخ.
- غلاب. محمد: (المعرفة عند مفكري المسلمين)، مراجعة: عباس محمود العقاد. وزكي نجيب محمود، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م.
- غويّو. جان ماري: (مسائل في فلسفة الفن المعاصرة)، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة، بيروت، ١٩٦٥م.
- فؤاد. نعمات أحمد: (الجمال والحرية والشخصية في أدب العقاد)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.
- الفارابي. أبو نصر: (آراء أهل المدينة الفاضلة)، مطبعة التقدم، مصر، دون تاريخ.
- فتحي. إبراهيم: (معجم المصطلحات الأدبية)، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦م.
- الفخر الرازي: (التفسير الكبير)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، دون تاريخ.
- فهمي. ماهر حسن: (المذاهب النقدية)، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، دون تاريخ.
- الفيروزآبادي. محمد بن يعقوب: (القاموس المحيط)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٥٢م.
- القرطاجني. حازم: (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، تحقيق: محمد الخطيب ابن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م.

- القيرواني. الحسن ابن رشيق: (العمدة) تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، ١٩٧٢م.
- لالو. شارل: (مبادئ علم الجمال) ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢م.
- كامل. فؤاد: (الفرد في فلسفة شوبنهور)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.
- كامل. فؤاد وآخران: (الموسوعة الفلسفية المختصرة)، ترجمة: فؤاد كامل، وجلال العشري، وعبد الرشيد الصادق، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت، دون تاريخ.
- كانابا، جان: (الوجودية ليست فلسفة إنسانية)، ترجمة: محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٤م.
- الكردي. راجح عبد الحميد: (نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة)، مكتبة المؤيد، الرياض، ١٩٩٢م.
- كروتشه. بنديتو: (علم الجمال)، ترجمة: نزيه الحكيم، مراجعة: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٦٣م.
- كروتشه. بنديتو: (المجمل في فلسفة الفن)، ترجمة: سامي الدروبي، دمشق، ١٩٦٤م.
- كريم. سامح: (العقاد في معاركه السياسية)، دار القلم، بيروت، دون تاريخ.
- كولردج: (النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية) ترجمة عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م.
- كليب. سعد الدين: (البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي)، وزار الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.
- كليب. سعد الدين: (النقد العربي الحديث: مناهجه وقضاياه)، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٥م.

- كولبة. أزفولد: (المدخل إلى الفلسفة)، ترجمة: أبي العلاء عفيفي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢م.
- المازني. إبراهيم عبد القادر: (ديوان المازني)، القاهرة، ١٩٦١م.
- المازني. إبراهيم عبد القادر: (الشعر غاياته ووسائطه)، مطبعة البوسفور، القاهرة، ١٩١٥م.
- مجاهد. توفيق حورية: (الفكر السياسي من أفلاطون لمحمد عبده)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٨٦م.
- مجموعة من الباحثين: (الداروينية كما ترى اليوم) ترجمة: محمد وائل الآتاسي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤م.
- مجموعة من المؤلفين: (الجمال عند هيغل)، ترجمة: يوسف حلاق، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨م.
- مرحبا. محمد عبد الرحمن: (من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية)، منشورات عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
- مختاري، زين الدين (المنحى النفسي في نقد عباس العقاد وأدبه)، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة حلب، ١٩٨٩م.
- المرعي. فؤاد: (مقدمة في علم الأدب)، دار الحداثة، بيروت،١٩٨١م.
- المرعي. فؤاد: (الجمال والجلال)، دار طلاس، دمشق، ١٩٩١م.
- المرعي. فؤاد: (محاضرات في علم الجمال)، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٤م.
- المسدي. عبد السلام: (الأسلوبية والأسلوب)، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢م.
- مطر. أميرة حلمي: (فلسفة الجمال)، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٢م.

- مطر. أميرة حلمي: (فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣م.
- مطر. أميرة حلمي: (فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.
- مطر. أميرة حلمي: (مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن)، دار المعارف، مصر، القاهرة، ١٩٩٤م.
- (المعجم الفلسفي المختصر)، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦م.
- الملطاوي. حسن: (فلسفة التقدم عند العقاد)، دار العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م.
- مندور. محمد: (الشعر المصري بعد شوقي)، دار نهضة مصر، دون تاريخ.
- مندور. محمد: (النقد والنقاد المعاصرون)، دار نهضة مصر، القاهرة، دون تاريخ.
- موافي. عثمان: (في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ج٢، ٢٠٠٠م.
- موسى. سلامة: (اليوم والغد)، عني بنشره إلياس أنطوان إلياس، المطبعة العصرية، مصر، ١٩٢٧م.
- نعيمة. ميخائيل: (الغربال)، المجموعة الكاملة، المجلد الثالث، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.
- النقاش. رجاء: (عباس العقاد بين اليمين واليسار)، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٨م.
- نوكس. إ: (النظريات الجمالية: كانط-هيجل-شوبنهاور) ترجمة: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت،١٩٨٥م.

- هاملتون. (الشعر والتأمل)، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، دون تاريخ.
- هلال. محمد غنيمي: (الأدب المقارن)، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٦١م.
- هلال. محمد غنيمي: (الرومانتيكية)، مطبعة الرسالة، مصر، دون تاريخ.
- هلال. محمد غنيمي: (النقد الأدبي الحديث)، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣م.
- ميد. هنتر: (الفلسفة: أنواعها ومشكلاتها) ترجمة: فؤاد زكريا، مؤسسة فرنكلين، القاهرة، ١٩٧٥م.
- هول. فيرنون: (موجز تاريخ النقد الأدبي) ترجمة: محمود شكري مصطفى وعبد الرحيم جبر، دار النجاح، بيروت، ١٩٧١م.
- هويسمان. دنيس: (علم الجمال: الاستطيقا) ترجمة: أميرة حلمي مطر، مراجعة: أحمد الأهواني، دار الكتب العربية، مصر، دون تاريخ.
- هيغل. فردريك: (الفن الرمزي)، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩م.
- هيغل. فردريك: (المدخل إلى علم الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،١٩٨٠م.
- هيغل. فريدريك: (فكرة الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت،١٩٨١م.
- اليافي. عبد الكريم: (دراسات فنية في الأدب العربي)، دمشق، دون مطبعة، ١٩٧٢م.
- اليافي. نعيم: (الشعر العربي الحديث: دراسة تأصيلية في تياراته الفنية)، دار المجد، دمشق، ١٩٨٦م.

ثالثاً ـ المجلات والدوريات :

- (صحيفة البعث)، دمشق، العدد/١١٠٦٤، ٢٢/١١/١٩٩٩م.
- (صحيفة الثقافة الأسبوعية)، دمشق، العدد٩، ١٣/٣/١٩٩٩م.
- (صحيفة الوطن السعودية)، العدد١٤٠٥، الأربعاء ١٨ جمادى الآخرة ١٤٢٥هـ الموافق ٤ آب ٢٠٠٤م.
- (مجلة عالم الفكر)، مجلد ٩، عدد٢، الكويت،١٩٧٨م.
- (مجلة المعرفة)، وزارة الثقافة، دمشق، حزيران، العدد٢٠٠١،٤٥٣م.
- (مجلة الهلال)، دار الهلال، القاهرة، تشرين الثاني، ١٩٣٥م.
- (مجلة الهلال)، دار الهلال، القاهرة، نيسان، ١٩٦٧م.

رابعاً ـ المراجع الأجنبية:

- **Borwa. M: (Romantic Imagination), Oxford University Press, 1961.**
- **Pollard .Sidney: (The idea of progress), Penguin Books,1971**
- **Samah.David: (Four Egyptian Literary Critics), Leiden,E.L.Brill, 1974.**
- **(Dictionary of Sociology)، Oxford University Press, New York, 1994.**

The Aesthetic Vision in Al-Akkad's Thought

Summary

Thinking must express the environment that produced it, and this should be naturally shown in literature, because literature is related to thinking, and thinking is related to the social education. This means that the study of any literary school-trend ought to be based on the educational and social fabric with its two parts, the educated part and the ignorant one, which this literature is founded upon.

In our study of the Aesthetic Vision, we tried to start from this concept, and concentrated this study on our contemporary history in the Arabian Renaissance Age through a man of letters who lived in the beginning of the twentieth century and was called ***Abbas Mahmoud Al Akkad*** *born in 1889, and died in 1964.*

In that period, trends varried and conflicted, and the Arabian Culture submitted to intellectual offences that attempted to doubt the educated men in the convenience of the culture to the age, and these offences presented an alternative that imitated Europe and adopted a thinking far a part from the heritage of the Arabian Islamic Civilization.

So, ***Al Akkad*** *sided with those who defended the Arabian Culture, and he raised the standard of defending the Arabs and Islam, as he used his tongue and pen against every one who tried to degrade them, or to belittle their importance. But the circumstances of the age imposed on him the fighting in an intellectual fierce battle in front of many names of the age who raised the standard of westernity under the name of renewal such as: Taha Hussin ,Salama Mousa and others.*

How ever, the study of the aesthetic contemplative vision of ***Al Akkad*** *can not be completed a part from his position in the intellectual orientations of his age, and that is what this study aspired for where it observed the influence of the social, cultural and historical trends which formed the aesthetic values in* ***Al-Akkad's*** *thought.*

Moreover, *Al-Akkad* ***accused his contemporaries and those who followed them with stagnancy, and they in turn, charged him with the refusal of the modern, but in fact, he was not rejecting it for its newness, rather he was refusing what it invited to the Egyptians' language, and the way it encouraged the replacing of the standard language by the informal one, and that seemed obvious in his essays, especially what he wrote when answering Salama Mousa and others who tried to attack the language of Arabs and Islam inviting their society to imitate the west in his revival, spreading the western thinking instead of the Arabian Islamic Culture, pretending that this is the only way for the Arabs towards revival***

Any way, the study of the aesthetic vision of ***Al-Akkad*** *in the last century is at the same time an ambition to know about the present, and this knowledge will not be true unless it is centered on the past. Therefore,it must exist to build up the future. However, this study was not meant to glorify the past, but to serve the present, so, we come back*

to the past not to stand at it, but to employ it to serve the present, and it is at the same time an invitation to build up the contemporary Arabian personality, and to help it reach the integrity.

So we have divided our study into four chapters that are preceded by an introduction and followed with a conclusion.

In the introduction , we have defined the term "aesthetic vision" on the basis of studying the social ,cultural and historical phenomena taking into consideration the fact that the "aesthetic vision" is not but the outcome of that relationship between the social educated being in one side ,and his attitudes towards God ,Man , and the Universe on the other side.

In the first chapter ,we have studied the social cultural and the historical political trends and how they influenced the formation of the aesthetic vision of ***AL AKKAD's*** *thought.*

Then in the second chapter, we have studied the "theory of knowledge" with its relation to Man. So we have defined both ; the concept of knowledge and the concept of Man , clarifying the dialectical relation between the two . Consequently, it has become clear that the two concepts made together the intellectual basis for ***AL AKKAD****. A basis that is not in any way different from the perception of Man and knowledge in the Arabian and Islamic culture. Neither in the nature and sources of knowledge ,nor in the methods of acquiring it, its end ,or its relation to Man.*

In the third chapter however ,we have studied the "aesthetic theory" by making an introduction about the "aesthetic thinking" and later on I have also studied the "aesthetic utterances" as they were presented in ***AL AKKAD's*** *views . They were represented by studying the three terms; The Aesthetic, The Sublime and The Ugly . After that , I have studied the "aesthetic theme" represented by the natural ,human and artistic beauty .*

Then , we have mentioned in the fourth chapter literature and its aesthetic related issues , and as well as ,we have studied the language which is the main instrument of literature . Moreover, we have studied

the form, content ,and the artistic creation of poetry . In this chapter, we have also tackled the notions of poetry , the artistic unity in the poem in addition to the elements of poetry such as emotions , imagery and rhythm. After that we have ended the chapter by studying the function of literature.

*Finally in the conclusion, we have tried to make a general result that embodies the aesthetic vision in **AL AKKAD 's** thought and we have related it to the debatable premises that were referred to in the introduction.*

*However, we avoided studying the theoretical introductions, and we preffered to deal directly with the subject and to compare it if necessary, because what concerns us is the study of **Al-Akkad's** thinking, not adding any other ideas.*

Finally, we used many methods in this study such as the social and cultural methods, when we tackled the most important texts. And we also classified and gave them a social, cultural and analytical study in the light of what we read from the books of aesthetics, criticism, mysticism and philosophy which we did not mention in the list of references.

PREPARED BY

YASER ABD - AL- RAHEEM

University of Aleppo
Faculty of Arts and Humanities
Department of Aarabic

The Aesthetic Vision in thought of Al-Akkad

Thesis present for Ph.D.Degree in Arabic Literature

Submitted by:

YASER ABD AL- RAHEEM

Supervised by:

Prof Dr. HUSSEIN AL-SADDIk

***F*aculty of arts and humanities**

Aleppo university

1431 H

٢٠١٠A.D